Theatergesc... forschungen

Berthold Litzmann

Ger L 300.780

Harvard College Library

FROM THE FUND OF

CHARLES MINOT
(Class of 1828).

Received 4 Oct. 1898.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XV.

Hans Oberländer: Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

Digitized by Google

Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst

im 18. Jahrhundert.

Von

Hans Oberländer.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

Digitized by Google

~~46526.17~~
~~465 6.17.12~~
2
Ger L 300.780

OCT 4 1898
LIBRARY.
Minot fund.

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Dem

Reformator und Förderer der deutschen Schauspielkunst,

dem Herzog

Georg II. von Sachsen-Meiningen,

Hoheit,

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet vom

Verfasser.

Digitized by Google

Vorwort.

„Jede Kunst muß ihre Schule haben."
Gotth. Ephr. Leſſing.

Vorliegendes Werk bildet die Fortſetzung meiner Diſſertation: „Die Theorie der deutſchen Schauſpielkunſt im 18. Jahrhundert; ihr Urſprung und ihre Entwicklung." Die Thatſache, daß das Profeſſoren-Kollegium einer philoſophiſchen Fakultät eine wiſſenſchaftliche Arbeit über die Schauſpielkunſt annahm, wird den Bühnenpraktiker abſolut nicht von ihrer Exiſtenzberechtigung überzeugen — ein Schickſal, welches dieſe Fortſetzung natürlich teilt; niemandem erſcheint die „Theorie" überflüſſiger als ihm. Er hat in jedem Falle Recht, wo die Theorie ſich an die praktiſche Ausübung der Kunſt ſelbſt herandrängt; aber warum ſollte man nicht in Weſen und Wirkung der Schauſpielkunſt ſo tief eindringen können, daß uns zu verſtandesmäßigem Bewußtſein kommt, was der ſchaffende Künſtler nur fühlt? Nichtsdeſtoweniger habe ich aus dem Titel meines Buches das Wort „Theorie" entfernt, um dem Vorurteil des Praktikers entgegenzutreten. Ich konnte es mit gutem Gewiſſen thun, weil der Leſer in der That mehr als die verpönte Theorie der Schauſpielkunſt finden wird, nämlich jedes wichtige Moment ihres geiſtigen Lebens und ſeiner Entwicklung überhaupt: Die Principien, nach denen die franzöſiſche und engliſche Bühne, nach ihrem Vorangehen aber die deutſche ſich entwickelte, ſind von mir in organiſchen Zuſammenhang gebracht worden, und gleichzeitig war ich bemüht, die Geſchmacksrichtungen verſchiedener Epochen in ihrer charakteriſtiſchen Bedeutung für Dichtung, Kritik und Publikum vorzuführen. Auch Einzelheiten, wie z. B. die Ausführungen über Entſtehung der Regiekunſt und Theaterkritik, werden von hiſtoriſchem Intereſſe ſein. Soweit die Form der Arbeit es geſtattete, habe ich mich kritiſch auf die Verhältniſſe der Gegenwart bezogen, ſo daß jeder Kenner meine Abſichten auch

Digitized by Google

dort herausfühlen wird, wo das Gewand der an älteren Zeiten geübten Kritik sie verhüllt. So schien mir die Fülle des Stoffes, welche das Thema bot, den Ausdruck: „geistige Entwicklung der Schauspielkunst" zu gestatten*).

Mein verehrter Lehrer, Herr Dr. Max Herrmann, Privatdocent an der Universität Berlin, gab die Anregung zu meiner Arbeit und blieb mir auch in der Ausführung des Ganzen ein opferwilliger Berater. Die Unterstützung an Quellen danke ich ihm hauptsächlich, aber auch seine wissenschaftliche und künstlerische Kritik war meiner Arbeit ungemein förderlich. Herr Dr. Herrmann hat mir die schwierigen Wege erschlossen, auf denen ich zu möglichster Erschöpfung meines Stoffes fortzuschreiten bemüht war. Ich spreche ihm hier meinen aufrichtigen und herzlichen Dank aus.

*) Der Titel meiner Dissertation konnte auf den Seiten 1—65 nicht mehr geändert werden.

Berlin, im April 1898.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Kap.
Die Darstellung der Tragödie im Klassicismus Frankreichs . . 4

II. Kap.
Dubos und Batteux 9

III. Kap.
Die reine Natur nach ihrem Ursprung aus der Komödie . . . 19

IV. Kap.
Das théâtre français und seine Theoretiker in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts 31

V. Kap.
Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel 50

VI. Kap.
Garrick und Diderot 71

VII. Kap.
Lessing 94

VIII. Kap.
Die Begründung der deutschen Nationalbühne 141

Litteratur 202

Nachträge und Berichtigungen 212

Register 213

Digitized by Google

Einleitung.

„The proper study of mankind is man“ sagt Pope und zieht mit diesem Wort die Summe des philosophischen Geistes im 18. Jahrhundert. Alles wurde von ihm ergriffen, auch die Künste, und ihm danken sie ihre Theorie. Das „je ne sais quoi“, bei welchem früher nicht allein die französische, sondern die gesammte Ästhetik in der theoretischen Spekulation Halt gemacht hatte, suchte man mit durchdringendem Scharfsinn aufzuheben. Die Neuzeit folgte dem Beispiel des Alterthums, indem sie die Psychologie zur Basis ihrer ästhetischen Untersuchungen machte, über jenes hinausgehend aber einen Cartesius[1]) und Locke[2]) befragte, wo es galt, neue Probleme zu lösen: „Was ist schön?“ „Warum ist etwas schön?“ „Wie wird etwas schön?“ „Ist dem Künstler Einbildungskraft, ist ihm Empfindsamkeit nöthig?“ „Was ist Genie?“ — Das waren die Fragen, die immer wiederkehrend nur mit Hülfe der Psychologie rechte Beantwortung finden konnten, sowie es dem denkenden Künstler und dem Theoretiker geboten war, in ihr den Grund unserer „Bewegungen“, die Ursache für eine Differenzierung aller „Zeichen“ zu suchen, unter denen das Seelenleben des Menschen zu Tage tritt. Wurden nun die Gebilde so durchgeistigt, welche unter malender und meißelnder Hand entstanden, wieviel mehr mußten Kritik und Theorie darauf bedacht sein, die Kunst der lebendigen Menschendarstellung auf psychologische Grundsätze zu stellen? — Auch sie, wenn man so will, die „jüngste“ unter den Künsten, wurde an das Licht der Aufklärung gezogen, und die edelsten Geister reihten sie als „energische“ und „freie“ Kunst an die „bildenden“, welche die früher verachtete Schwester in ihre Mitte nahmen und, wie wir sehen werden, an ihren Grundprinzipien und Regeln Anteil nehmen ließen. — Diese Thatsache macht es erklärlich, daß auch hier ein kurzer Rückblick auf die Philosophie geboten werden muß; jene ästhetischen Fragen, welche im Buche der Seele ihre Lösung fanden, kehren bei den Theoretikern der Schauspielkunst wieder und verlangen daher auch in diesem Zusammenhang die

Digitized by Google

Hervorhebung ihres Ursprungs. Dagegen wird es nicht am Platze sein, eine genauere Analyse der philosophischen Gesamtanschauung jedes Theoretikers der Schauspielkunst zu versuchen: es ließe sich doch nicht mit Bestimmtheit feststellen, wie weit der einzelne bewußt seine allgemeinen philosophischen Grundsätze auf die Theorie der Schauspielkunst angewendet hat; nur dort, wo die Ästhetik der Bühnenkunst mit Evidenz auf die wissenschaftliche Begründung in der Psychologie selbst hinweist, wird auch auf diese näher einzugehen sein.

„Theorie der Schauspielkunst?" Wie das befremdlich klingt! Existiert wirklich eine Wissenschaft, die diesen Namen verdient? Die Antwort soll uns die Geschichte geben; sie wird uns zeigen, daß freilich eine Grenze zwischen Theorie und Praxis im schauspielerischen Unterricht sehr schwer zu ziehen ist, daß lehrendes Wort und lebendiges Beispiel Hand in Hand gehen. Die Notwendigkeit der Theorie, welche der „geniale" Vertreter oder der pessimistische Verächter der Schauspielkunst mit Unrecht bezweifeln, ist historisch klar durch ihre Entwicklung bewiesen, denn — hätte die Theorie auch nicht eine einzige Größe gezeitigt, die „Würde" der Kunst ist ihre Wohlthat! Wir werden manchmal finden, daß die Theorie aus der Praxis entstanden nichts als das Zeugnis einer glänzenden Epoche ist und lehrreich nur, indem sie späteren Generationen zuruft: Folget dem Beispiel, das ich euch überliefere! Nur so allein trat die Schauspielkunst in ihrem vollen Wert hervor, und die Theorie bewies dadurch ihre veredelnde Wirkung, daß sie den „Gaukler" zum „Künstler" machte. In der That aber bot die Theorie auch Grundsätze, deren absolute Giltigkeit ebenso wenig zu leugnen ist wie ihre vorbildende Kraft, welche nach dem Abschluß der Erziehung eines Schauspielers in ihm wirksam bleibt, sofern er sich selbst bei aller Natürlichkeit zum Kunstprodukt erhebt und als solches in jeder seiner Wandlungen erscheint. Den Schwachen zu stützen, überströmende Genialität zu zügeln, war und ist die Theorie dieser Kunst berufen, denn ihre Regeln gehen über in Fleisch und Blut, und der Schauspieler befolgt sie — er weiß selbst oft nicht: wie? Die Thatsache, daß viele große Künstler keinen Unterricht genossen, ist kein Gegenbeweis, denn sie sind alle Schüler ihres geistigen Ahnen, der aus sich selbst a priori Regeln und Grundsätze in die Welt spielte; diese erbten sich fort von Geschlecht zu Geschlecht, und das stolze Wort: Was ich bin, das danke ich mir

Digitized by Google

selbst — ist oft eine Lüge wie tausend andere. War es das Wort des Lehrers nicht, so war es das lebendige Beispiel, welches die Talente befruchtete, und durch Reflexion über das Gesehene wurde die Praxis zur Theorie. Natürlich handelt es sich nicht um ein gemeinsames Vorbild für alle Richtungen, vielmehr gab es für jede einzelne ein besonderes.

Die „Richtungen"! Ginge der Geschmack des Menschen in persona daher, er trüge sich in einem buntscheckigen Kleide wie der Narr, auf dessen Gewand die Farben wechseln wie seine Launen. In der Schauspielkunst stellt sich die Verwirrung um so bösartiger dar, als es an rechtem Hülfsmaterial zur Klärung fehlt. Es existiert kein Werk, welches quellenmäßig die theoretische Entwicklung dieser Kunst in Deutschland während ihres eigentlichen Geburtszeitalters, des 18. Jahrhunderts, verfolgte. Theoretische Abhandlungen, Theaterhistorien des In- und Auslandes, Zeitschriften und Briefe bieten der Forschung vereinzelte Anhaltspunkte, so daß wir gezwungen sind, die Quellen ohne Scheu vor einer gewissen Breite möglichst genau darzustellen. Vieles würde absolut unverständlich bleiben, wenn wir nicht weit ausholten und in der Vorführung des fremden Materials jeden Umstand berücksichtigten. Leider nämlich stehen einzelne historische Werke, auf die unsere Darstellung sich hier und da berufen könnte, besonders im Auslande, wo sie große Schauspieler besprechen, zu stark unter dem Einfluß des Journalismus der behandelten Zeit. Die sanguinischen Tiraden, voller Widersprüche untereinander, verraten diese oft nur unzuverlässige Quelle; jeder Schauspieler soll der „größte" sein, der Vorrat an schmückenden Beiworten scheint unerschöpflich, und wollte man jenen Berichten Glauben schenken, so gäbe es nur Garricks. Uebrigens sehr leicht entschuldbar, denn außer der Musik erregt uns keine Kunst so schnell und gewaltig, wenn auch so wenig nachhaltig wie diese — sie besticht! Wo nun Berichte der Tageskritik Widersprüche in den Historien zeigen, dort ist ein Abwägen mit größter Vorsicht geboten, denn nur auf diesem Wege wird sich uns das historisch richtige Bild jeder einzelnen Größe offenbaren.

Auch die Geschichte der Schauspielkunst nach der Seite der Praxis hin wird insofern ihre Berücksichtigung finden, als sie die Bedingungen für die innere Entwicklung unserer Kunst lehrt. Diese hier und da in ihrer Abhängigkeit vom Geiste der Zeit, von fördernden oder hemmenden Ereignissen darzustellen, ist unerläßlich.

Digitized by Google

Wir gehen von Frankreich aus, dessen Einfluß auf Deutschland auch ein Streiflicht auf Italien notwendig macht, durchlaufen die Epochen der klassicistischen und nachklassicistischen Zeit und betrachten das Ergebnis ihres Einwirkens bis zum Schlusse der Gottschedisch-Neuberischen Aera. Sodann führen wir den Leser durch die Epoche der Aufklärung und zeigen ihm die Fülle des Lichtes, welches schauspielerische Größen Englands und Diderots theoretischer Scharfsinn auf die darstellende Kunst ergossen. Lessings Geist leitete es zu uns herüber, und mit ihm beginnt die zweite Aera unserer Kunst, in der wir heut noch stehen, da sich Lessings Gesetze im Wandel der Zeit als untilgbar erwiesen. Die endgiltige Begründung ihrer Herrschaft setzt diesen Untersuchungen das Ziel.

Erstes Kapitel.

Die Darstellung der Tragödie im Klassicismus Frankreichs.

Von dem erhabenen Standpunkt des Klassicismus aus gewinnen wir den Überblick, welchem sich die großen Gesichtspunkte in der Entwicklung der französischen Schauspielkunst mit voller Klarheit darbieten; sie schließen die Hauptmomente in sich, welche auch für Deutschland von Wichtigkeit wurden: alle Unnatur, welcher wir hier zuerst in der steifen und erkünstelten Manier der Darstellung begegnen, nimmt im 17. Jahrhundert auf dem Boden Frankreichs ihren Anfang, wo Boileau als Diktator des Geschmackes eine Herrschaft von nahezu hundert Jahren ausübt. Dasselbe Zeitalter sieht Ludwig XIV. auf die Kunst, insbesondere die Bühne, einen Einfluß nehmen, welcher nicht minder als die Gesetze Boileaus im Anfange des 18. Jahrhunderts allen Naturbestrebungen einen Hemmschuh anlegt. Diese Bestrebungen entspringen aber, wenigstens auf dem Gebiet der Komödie, schon dem 17. Jahrhundert, so daß wir in diesem den fast gleichzeitigen Ursprung der beiden Hauptrichtungen: „reine Kunst“ und „reine Natur“ erblicken; indessen gewinnt die letztere erst in der nachklassischen Periode an Geltung, und erst Diderot und Lessing führen sie zum Siege.

Nach diesem Ausblick kehren wir zurück an die Quelle des klassicistischen Geschmackes und verfolgen seinen langsam sich entwickelnden Einfluß durch Frankreich nach Deutschland.

Digitized by Google

„Ihr müßt euch selbst zum Schmerz herabstimmen, weinen, um Thränen hervorzulocken. Große Worte, deren eines Komödianten Mund voll ist, sind es nicht, die so vom Herzen kommen, daß sein Elend rühre!“ — mit dieser Wahrheit, welche Boileau der Horazischen „Ars poëtica“ für seine eigene „Art poëtique“[1]) entnimmt, ist alles erschöpft, was er dem Schauspieler zu sagen weiß, und doch übte er auf dessen Kunst einen starken Einfluß aus, welcher sich indirekt Geltung verschaffte. Jener Schimmer von Natur, der hier gefordert wird, wich alsbald dem Dunkel, in das die letzte Konsequenz des Klassicismus alle Wahrheit hüllte. Durch Boileau nämlich wurden „Natur“ und „Vernunft“ identisch und eben deshalb, weil er jene in diesem Sinne zur Führerin des Künstlers proklamierte, wich aus dessen Schaffen der lebenswarme Puls echter und wahrer Empfindung. Man mißverstehe nicht das „suivez la nature“ der damaligen Zeit! Die Wirkung dieses Wortes war das gerade Gegenteil, denn die nicht geistesleere, aber gefühlsarme Veredlung der Natur trieb sie zur Unnatur. Es war die „Pedanterie des Schönen“[2]), welche die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschte; ihre eisernen Klammern übten einen Druck aus, wogegen auch die Anstrengungen der nachfolgenden Generation noch lange ohnmächtig waren. Edel, schön, formrichtig hießen die drei Gebote für die dramatische Dichtung und ihre Darstellung — sie betrafen die Tragödie.

Wenn das klassicistische Drama der Franzosen mit seinem Vorbild, der Antike, nichts anderes gemein hätte, so wäre es wenigstens diese seine Eigenart: ein strenger Stil, der wie kein zweiter aus sich selbst heraus einheitlich bestimmte Darstellung fordert. Weder Shakespeare noch Schiller beanspruchen dieselbe in gleichem Sinne, weil ihre Menschen von größerer Echtheit des Empfindens sind, und selbst der Glanz, welcher die Gestalten des letzteren von der Wahrheit des Lebens abhebt, läßt sie doch nicht als Halbgötter erscheinen, denen man die Helden des antikisierenden Dramas vergleicht. — Natürlich giebt es auch eine Darstellungsart, nach welcher die Schöpfungen des Britten und Deutschen innerlich ausgeglichen werden, und doch ist ihnen die Stileinheit des französischen Dramas nicht aufzudrängen, weil die strengere Wirklichkeit einer derartigen Erhebung zu idealer Kunstform hindernd in den Weg tritt. Nur dieser Gegensatz macht es recht klar, daß wir berechtigt sind, die Menschen der klassicistischen Tra-

Digitized by Google

gödie als „stehende Figuren“ zu fassen, welche Plastik und deklamatorisches Pathos herausforderten und nicht anders als mit diesen Mitteln darstellbar erschienen. Der harte Kampf, den man später besonders in Deutschland wider diese Schauspielkunst führte, die Thatsache, daß bei allen Naturbestrebungen der Held des antikisierenden Dramas von anderen durch idealere Auffassung geschieden blieb, beweisen den innigen Zusammenhang von Dicht- und Darstellungskunst im Klassicismus. Was die französische Ästhetik von jener forderte, galt auch für diese und schon jener Ruf nach Natur, den Boileau selbst an die Schauspielkunst richtete, mußte unter seinen Regeln für die Tragödie ersticken.

Dazu kam noch eine äußere Ursache, welche die Unnatur auf der Bühne geradezu förderte: die Etikette des französischen Hofes. Man hat in der Bewunderung des nachbarlichen Geistes auch den Vorzug gefunden, daß Frankreich in Kunst und Wissenschaft keinen Servilismus gekannt, sondern beide in Unabhängigkeit von königlicher Gunst dem reifen Urteil der Nation unterstellt habe. Das trifft hinsichtlich des „théâtre français“ nicht zu, welches sich unter Ludwig XIV. herausbildete. Schon äußerlich in der Tracht des Hofes zeigte sich sein Einfluß auf die Bühne, da jede Römertragödie im 17. Jahrhundert spielte und Halskrause oder Reifrock das ihre thaten, um männliche oder weibliche Leidenschaft in den gehörigen Schranken zu halten. Man lachte und weinte nach Sitte des Hofes und vergaß sie auch dort nicht, wo die Verzweiflung im Maße des Alexandriners um Mitleid warb. „Aimez donc la raison. Tout doit tendre au bon sens!“ — auch die Freude, auch der Schmerz! Ein Mensch von Erziehung ist Herr der Natur, er bemeistere die Leidenschaften! Wie willig diese Grundsätze bei uns aufgegriffen, mit Übertriebenheit auch dort zur Anwendung kamen, wo wir Menschen alle gleich und wiederum außer Stande sind, unsere Empfindungen anders zu äußern als individuell, statt auf eine gewisse und normale Art des Anstandes! Denn mit dieser Einseitigkeit spricht der Klassicismus, um sein Geschmacksideal aufzustellen, nicht etwa um vor dem Extrem der entgegengesetzten Darstellung von Freud und Leid zu warnen. Hochtrabende Phrasen tragischer Leidenschaft in der Ausdrucksweise des Hofes mußten dem Schauspieler einen Vortrag aufdrängen, dessen innerer Widerspruch alle Unnatur hinreichend erklärt. Aber diese Deklamation wurde angestaunt Decennien hindurch, und diesem Publikum fiel es

Digitized by Google

nicht ein, an der Trefflichkeit einer Schauspielkunst zu zweifeln, welche ihre späteren Richter für Wahnsinn erklärten; selbst die Fremden, wie uns die Clairon [3]) noch berichtet, ließen sich in Paris von dieser „Kunst" bestechen, und französische Truppen bürgerten sie in Deutschland ein.

Mit dieser Auseinandersetzung der inneren und äußeren Gründe für den tiefgehenden Einfluß der besprochenen litterarischen Epoche auf die Darstellung der Tragödie Frankreichs haben wir gleichzeitig Erklärung und Ursprung der Unnatur in der deutschen Schauspielkunst zu finden gesucht und wenden uns nunmehr den Betrachtungen zu, welche die Entwicklung der eigentlichen Theorie lehren.

Corneille und Racine gaben ihren Schauspielern selbst Unterricht, wie uns mehrfach [4]), aber leider mit wenig direkter Aufklärung über die Art desselben berichtet wird. Des ersteren „Discours du poëme dramatique" [5]) vermag uns den Dichter als Lehrer der darstellenden Kunst nicht zu veranschaulichen, da seine wenigen Äußerungen, die auch den Schauspieler angehen, dafür nicht ausreichen. Wir haben also nur einen Anhaltspunkt, der freilich zuverlässig genug ist: das nämlich, was wir von dem Spiel jener Zeit, also von der Praxis wissen. Diese Praxis ist überhaupt von Ausschlag gebendem Wert, weil manches Schlagwort der klassicistischen Ästhetik irreleiten könnte. Die Besprechung dieser Epoche zwingt uns, diese Thatsache nicht zu ignorieren, so müßig ihre Erwähnung auch scheinen mag. Wir berücksichtigten sie bei der Aufdeckung des Widerspruches, der in Boileaus gleichzeitiger Forderung von Natur auf der einen, von Formsicherheit auf der anderen Seite hervortrat; hier beim Zurückgreifen auf die Praxis des Corneille*) müssen wir erwähnen, daß die Regel des Tragikers: „rien n'est beau que le vrai" [6]) offenbar ohne Einfluß auf den dramatischen Unterricht war. Zunächst weist der Dichter selbst darauf hin, indem er, wohlbemerkt: von dem Schauspieler „Rhetorik" [7]) fordert, um Leidenschaft und Aufrühr der Seele**) zu malen. Hieraus geht also hervor, daß er seine Dramen so sprechen ließ, wie ihre Diktion war, selbst dort, wo das Pathos hinter den Ausdruck wahrer Empfindung hätte zurücktreten sollen. Grimarest, ein Kenner klassicistischer Schauspielkunst,

*) P. Corneille. 1608—84. — Boileau 1636—1711, art poët. 1674.

**) de l'esprit: das Geistige im allgemeinen, also Seele.

Digitized by Google

der uns später noch beschäftigen wird, äußert sich in seinem „Leben Molière's“ [8]) und dem „Traité du récitatif“ [9]) des genaueren über diese Art des Vortrages: er nennt ihn „aufgeblasen“ (le récit ampoulé) und erklärt, das Schlagwort für jeden, der zum Volke spricht, in welchem Amt er dies auch thue, sei „oratorisch“; dem Schauspieler gelten dieselben Regeln wie jedem anderen — „Redner“! Das also war der Standpunkt, von welchem aus der Bühnenkünstler betrachtet und beurteilt wurde; daher die oft erscheinenden Vergleiche zwischen seiner und des Redners Kunst, wie sie uns noch in den Theorien begegnen werden. Man beachte schon im voraus, daß auch die Praxis den Schauspieler klassicistischer Schule zum Redner machte: dies ist für das Verständnis späterer Erörterungen von größter Wichtigkeit.

Daß Racine als Lehrer der Schauspielkunst an jener Vortragsweise festhielt, war schon eine notwendige Folge seines dramatischen Stils, der nicht weniger Pathos erheischte als der Stil Corneilles. Wir betrachten das soeben mitgeteilte Urteil Grimarests als eine Charakteristik der ganzen Epoche, in welcher die beiden Tragiker das théâtre français beherrschten, denn Grimarest starb erst im hohen Alter 1720 zu Paris [10]). Corneille hatte offenbar jenen von Grimarest geschilderten Vortrag den Schauspielern schon anerzogen, als Hédelin, Abbé von Aubignac 1657 in seiner „Prâtique du théâtre“ [11]) den völligen Mangel an Illusionsfähigkeit bei Darstellern und Zuschauern treffend hervorhob. Seine Forderungen charakterisieren die Zeit; er sagt, das Publikum müsse in dem Darsteller nur die dargestellte Person, nicht den Schauspieler sehen, dieser aber solle sich in jenen Menschen umformen, dessen Namen er trage, vor allem jedoch den Schauplatz von Rom nicht mit Paris verwechseln. Zu der Unnatur, welche diese Worte geißeln, mußte eine Schule führen, deren höchstes Prinzip die Aufgabe der Schauspielkunst in der Formvollendung gelöst sah.

Auch die Mimik wurde in gleicher Weise von Corneille beeinflußt, wie das Beispiel des größten [12]) Schauspielers seiner Zeit erweist: Guillot Gorju, zu dessen Charakteristik H. Lucas in seiner Geschichte des théâtre français [13]) die maßgebende Kritik eines Zeitgenossen herbeizieht; sie nennt ihn rühmend eine „wirkliche Marionette“ — da kennzeichnet sich der Zeitgeschmack! Um diesen ist es uns zu thun, denn nur von ihm wollen wir auf den allgemei-

Digitized by Google

nen Stil der Darstellung zurückschließen, nicht von dem Beispiel einer einzigen Größe. Ohne Frage war die Plastik das Haupterfordernis, um in der Schule Corneilles zu glänzen, und die Mimik jenes Schauspielers machte ihr alle Ehre im Sinne des damaligen Paris. Als nun Racine später mit seinem „étudiez la cour" dem Willen des Königs diensteifrig nachkam, da gelangte die Mimik vollends zu jener Steifheit, wie sie bereits geschildert wurde.

Strenge geleitet haben die französischen Dichter ihre Schauspieler sicher, wiewohl Grimaresť 1705 diesen jede Kenntnis von Prinzipien abspricht. Wir werden später noch hiervon hören — aber hatte man sie wirklich so schnell vergessen? Möglich, daß dieser Mann, ein verfrühter Apostel reiner Natur, einfach nur deshalb so urteilt, weil er überhaupt Prinzipien dort nicht erkennen kann, wo mit emphatischem Vortrag, wie er sagt, unterschiedslos alle Rollen gesprochen werden. Vermuten wir recht, dann wäre sein Tadel nur noch ein Zeugnis mehr für die einseitigen Bemühungen Corneilles und Racines, mit dem sie natürliche Regungen in der Schauspielkunst erstickt hatten. Wie dem auch sei, die Grundsätze, nach denen jene ihre Schauspieler unterrichteten, bildeten die ersten Ansätze zu einer theoretischen Behandlung der neueren Bühnenkunst überhaupt, und kennen wir sie auch nicht im einzelnen, so weisen die durch sie erzielten Resultate darauf hin, daß sie dem antiken Ideal entsprangen. Ohne einen engen Zusammenhang mit der Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts konstruieren zu wollen, sehen wir in Corneille und Racine doch deshalb ihre Vorboten, weil ihre gesammte dichterische Wirksamkeit die Wiedergeburt der modernen Schauspielkunst aus dem Geist der Antike inaugurieren mußte. Als begleitende Zeugin wird die aufkommende Theorie diesen Vorgang erläutern.

Zweites Kapitel.

Dubos und Batteux.

Die moderne Schauspielkunst ist aus der Antike wieder erstanden, wie die dramatische Dichtung der französischen Klassicität beweist. Ihre Theorie aber, deren Entfaltung wir mit dem Übertritt in das 18. Jahrhundert vor unseren Augen entstehen lassen, verlieh eifrig dem Anschluß an die Alten Ausdruck, und in ihrem Studium erkennen wir, daß der Geist der Antike ursprünglich die

Digitized by Google

gesamte Schauspielkunst durchwehte. Nicht eher wurde seine Spur verwischt, als bis Garrick die Natur Shakespeares der Schauspielkunst zuführte und diese auf den Bühnen aller Nationen heimisch wurde. Zu tilgen freilich war und ist die Macht der Antike nicht, denn wo wir auch nachgraben, die Pfeiler des theoretischen Gebäudes moderner Schauspielkunst gründen alle in ihr. Diesen Nachweis zu führen, wenden wir uns den Theoretikern Dubos und Batteux zu, deren tiefgehender Einfluß auf Deutschland durch die Geschichte der Ästhetik hinlänglich bekannt ist[1]). Es liegt auf der Hand, daß die schauspielerische Theorie der beiden Franzosen so gut wie ihre Erörterungen über andere Gebiete der Kunst bei uns verbreitet wurde, als Lessings Berliner Anhänger Dubos fruchtbar machten und die „fleißigen Deutschen" ihre Arbeit an Batteux „verschwendeten"[2]).

Beide Männer sind in Hinsicht ihrer Theorie des Schauspiels schwer zu verstehen: als Denker einer Periode des Übergangs werden sie nur aus ihrem Zusammenhang mit dem ablebenden Klassicismus und anderseits mit dem neu entstehenden Kunstgeschmack begriffen. Man sieht, es wurde ihnen schwer, sich von der Überlieferung zu trennen; so ehrwürdig, so unantastbar schien das Alte, daß ein direkter Bruch unmöglich war. Wie ein Signal der nahenden Aufklärung klingt ihr Ruf nach Natur, aber die Zeit war noch nicht reif. Wohl sah man ein, daß Schönheit die Natur als Sklavin niederhielt, und ihre Fesseln zu lösen, trieb das ästhetische Empfinden. Zunächst gab man ihr Gleichberechtigung: die „schöne Natur" ward auf den Schild gehoben; der Accent ihres Beiwortes milderte und vermittelte; oft vergaß ihn das gesunde Urteil, und ohne gerade Natur in ihrer Nacktheit anzupreisen, ließ es ihr nur vernünftige Idealisierung als nötige Hülle. Aber wie ein Gewissensbiß sprach es aus der sich oft wiederholenden Umkehr, und die Befangenheit im Klassicismus hieß dem „schön" in jenem Schlagwort abermals das Gewicht anhängen. So erklären wir uns die Widersprüche bei einem und demselben Ästhetiker wie Dubos, so auch alle Reaktionen, welche gegen die Natur immer wiederkehrten und selbst in Deutschland noch über den Sieg der Aufklärung hinaus einige Theoretiker der Schauspielkunst sich in das Netz des Klassicismus fangen ließen. Erst als Lessings schauspielerisches Kunstprinzip: der „idealisierte Naturalismus"*) endgiltig

*) Diese Bezeichnung wird im VII. Kapitel erklärt.

Digitized by Google

Fuß faßte, war aller Widerstreit beendet. In diesem Gange der Entwicklung stellt sich die Schauspielkunst, was die wichtige Frage der theatralischen Natur betrifft, dem Überblick vom Klassicismus bis zur Neuzeit dar; diese Kenntnis ist vorauszusetzen, ehe wir die wichtigsten Gedanken deutscher Theorieschreibung aus dem Keime herleiten.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunst enthielt — wir haben ihn verloren! Das ist die Klage der französischen Ästhetik im Nachklassicismus; sie betrifft die Kunst der Deklamation. Man war nicht müßig, man grub dem Schatze nach und fand im Studium besonders des Horaz[3]), des Cicero[4]) und Quintilian[5]), was dem Redner und Schauspieler in gleicher Weise dienlich werden sollte. Die Deklamation als „Beredtsamkeit des Leibes und der Stimme" wurde auf ihre Lehrbarkeit geprüft, und als Ergebnis des Forschens trat die Möglichkeit einer Theorie hervor; sie lag in den Prinzipien, nach denen der griechische Schauspieler agierte oder später der römische Pantomime menschliche Leidenschaften aus der Gebärde sprechen ließ. Dubos verwies auf diese Grundlage in seiner Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten[6]), und er war es, der in diesem Werk die Theorie der Schauspielkunst, wenn wir von früheren Versuchen minderer Bedeutung absehen, aus der Wiege hob. Die Berücksichtigung der Antike aber wurde auch auf diesem Felde gewissermaßen zur Tendenz erhoben.

Die Werke der beiden Franzosen, für deren inneren Zusammenhang Batteux[7]) selbst zeugt, beweisen die Befruchtung der modernen Schauspieltheorie durch jene der Alten bis in alle Einzelheiten. Es sind, außer der genannten Schrift Dubos', seine „Réflexions critiques sur la poësie et la peinture"[8]); ferner von Batteux: „Les beaux arts réduits à un même principe"[9]), ein Werk, dessen Gedankenbau sich in den „Cours de belles lettres" erst vollendet.

Die Musik erzeugte die Prinzipien der Deklamation: eine Annahme, deren Begründung in jener Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten ihren Anfang nimmt, von Batteux bis ins einzelne ausgeführt wird und dann in der deutschen Ästhetik zu verfolgen ist. Batteux beklagt es, daß die Deklamation von der Musik losgelöst und daher keine Kunst mehr sei. Ehedem kamen auch ihr Melodie und Harmonie zu, ein bloßer Aufputz der Natur, wie Batteux sagt, der die natürliche Bedeutung der Ge-

Digitized by Google

bärden nicht veränderte, ihnen vielmehr nur Nachdruck und Annehmlichkeit hinzufügte. Aus dieser Grundanschauung über die Musik erklärt es sich, daß hier unter „Tanzkunst" auch die Wirksamkeit des Redners und Schauspielers begriffen wird. — „Viele werden sich wundern", sagt Gottsched[11]), „wie der Verfasser vom Tanzen auf die Gebärden und Stellungen des Redners kömmt. Allein er hat oben alle Bewegungen des Leibes zur Tanzkunst gerechnet, wie die alten Griechen auch gethan haben. Daher gehöret nun die ganze Wohlredenheit des Leibes zur Tanzkunst so wenig sich die heutigen Tanzmeister darauf legen. Aber die Schauspieler üben sie doch aus und müssen sie sorgfältig lernen"; der Umstand, daß diese auch in Deutschland bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus zugleich Tänzer im eigentlichen Sinne waren, möge hier nicht zu einem Mißverständniß führen: Batteux selbst erteilt Rednern, Schauspielern und Pantomimen ihre Regeln in einer so unterschiedslosen Weise, daß es lediglich dem Gutachten des einzelnen überlassen bleibt, ihre Trennung vorzunehmen. Wenn er z. B. die Darstellung „Malerei auf lebendiger Haut" nennt, so scheint diese Aeußerung dem Tänzer, nicht aber dem Schauspieler zu gelten, und doch empfiehlt er diesem das Studium der Poussin, Le Brun und Le Sueur für die Tragödie.

Durch die Unterordnung der Schauspielkunst unter die Kunst des Tanzes wurde sie mit den anderen Künsten in Verbindung gesetzt. Schon in Dubos' Ästhetik klingt an, was durch Batteux in klarer Gedankenfülle ausgeprägt wird: die Künste alle sind Kinder einer Mutter — die Kinder der Natur! Denn Farbe, Ton, Gebärde, Rede sind die Mittel, durch welche sie wirken, und ihre Regeln wachsen demnach aus dem einen, ewigen Urquell der Natur, welche allein in ihrer Schönheit dem Künstler als ein Vorbild gelten darf, sofern der Endzweck jeder Kunst das Vergnügen ist, ihr Wesen in Vollkommenheit besteht. — Das ist Batteux' Standpunkt in den „Beaux arts", dem wir in besonderer Hinsicht auf die Schauspielkunst noch bei deutschen Theoretikern begegnen werden. Die Art der vergleichenden Beurteilung aller Künste, welche jener Anschauung entsprang, wurde Gesetz und hob die Schauspielkunst in eine höhere Sphäre ästhetischer Würdigung, da schon Batteux zur Erklärung für ihre Theorie Musik und Malerei herbeizog und sie in engster Verbindung mit der Redekunst behandelte.

Bereits die Antike hatte die Wirkung der Künste durch

Digitized by Google

natürliche und willkürliche Zeichen geschieden; die Theorie der Deklamation setzte entsprechend die Trennung von natürlichen und künstlichen Gebärden ein. Das psychologische Moment, welches hierzu anleitete, tritt schon deutlich in den „Cours de belles lettres" des Batteux hervor, wo der Verfasser zum Unterschied von der nur andeutenden, natürlichen Gebärde den Ausdruck „passioniert" für die künstliche einsetzt, um somit darzulegen, daß es ihre Aufgabe ist, die Leidenschaften der Seele zu malen. Die spätere Theorie konnte nicht genug Ausdrücke finden, um mit ihnen noch feinere Spaltungen faßlich zu machen, indem sie jede seelische Regung einer Kategorie von Gebärden zuteilte, wie dies abschließend namentlich J. J. Engels „Mimik"[12a]) beweist; wir finden in ihr ein spitzfindiges System der Gebärdensprache, welches sich auf jener einfachen Grundlage erhebt. Wo zuerst in der Behandlung dieser Materie auch die moderne Psychologie fördernd hinzutrat, wagen wir nicht zu entscheiden, da ihr Einfluß wohl schon früher bemerkbar ist, doch erst in Engels Carteſius-Studien direkten Beweis findet[12b]). Jene ungekünstelte Scheidung aber, welche schon die Antike bot, blieb einzig und allein von Wert; sie erhielt auch in der Theorie der modernen Schauspielkunst durch Lessing ihren klassischen Ausdruck.

Unter den einzelnen Gedankenzügen von größerer Wichtigkeit finden wir in Batteux' Lehre der Deklamation folgende Ansätze: „Wenn die Freude Aufgabe der Darstellung ist, so müssen alle Modulationen, alle Bewegungen davon die lachende Farbe annehmen" — so erklärt der Franzose die „Einheit" der Gebärdensprache, ein Prinzip, an welchem auch die deutsche Theoriebeschreibung festhielt. Sein Einfluß auf diese läßt noch manche Klärung zu wünschen übrig, wie etwa mit Rücksicht auf Moses Mendelssohn, der gegen Batteux' Lehre in Bausch und Bogen polemisch verfahren sein soll. Man betrachtet sie einfach als Antipoden, was mindestens auf dem Gebiete der Schauspielkunst nicht richtig ist. Franz Muncker[13]) äußert sich als Mendelssohns Biograph: „Im Gegensatz zu Batteux forderte Mendelssohn vom Künstler, daß er sich über die gemeine Natur erhebe, daß er vielmehr alles so darstelle, wie es die Natur dargestellt haben würde, wenn die sinnliche Schönheit ihre einzige und höchste Absicht gewesen wäre." Das ist in der That der ästhetische Standpunkt des Philosophen, von dem aus seine Theorie für die bildende Kunst wie die des Schau-

Digitized by Google

spielers zu verstehen ist, wenn die Natur in dieser auch einen freieren Spielraum von Mendelssohn erhielt[14]). Batteux aber fordert in den „Cours de belles lettres", die schöne Natur sei nachzuahmen und so darzustellen, wie sie sein kann, wie sie sich denken läßt. Wo liegt ein Widerspruch? In diesen Grundsätzen der allgemeinen Ästhetik gewiß nicht, und was im besonderen unser Interesse an der Schauspielkunst betrifft, so zeigt Mendelssohn, als gründlicher Batteux-Kenner, völlige Übereinstimmung mit seinem Geschmack, wenn er das Gemeine, Gräßliche und Furchtbare in der Mimik verpönt. Dort hören wir das Wort des Franzosen wiedertönen: „Leidenschaften sind nicht knechtisch nachzuahmen, man muß, wenn man die schöne Natur sucht, weitergehen"; die Aufklärung suchte diese zwar nicht mehr im Sinne des Batteux und beschränkte das „Weitergehen" nach dem Prinzip des „idealisierten Naturalismus", aber es ist wohl keine Frage, daß eine solche Forderung geeignet war, ein für allemal die Darstellung roher Natur zu verbannen, wofür uns Mendelssohns feinsinnige Worte über die Kunst des Schauspielers ein beredtes Zeugnis sind.

Weiteren Einfluß übte Batteux mit seiner Lehre von den „Elementen der Rede", welche auch „Schauspielern von Profession" gelten. Es handelt sich um einen vollständigen Parallelismus zwischen der Rede selbst und ihrem Vortrag; der Theoretiker kennt hier wie dort „Figuren", da jeder Satzform gewisse Töne und Gebärden entsprechen. Die Hauptelemente sind Numerus und Rhythmus. Jener ist das Maß, welches Ruhepunkte und Absätze reguliert, Schlußfälle vorbereitet und Intonationen bestimmt: für Rede nämlich und Vortrag, während der Rhythmus das melodische Zusammenwirken der Satzteile und ihres Ausdruckes in Tönen und Gebärden ist.

Dem grüblerischen Geiste der französischen Theorie sind wir jetzt soweit nachgegangen, daß die letzte Konsequenz ihrer systematisierenden Konstruktion für die Darstellung reif wird. Schon Dubos beweist in der Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten, daß er allen Ernstes glaubte, man könne nach dem Vorbild der Musik die Inflexionen der deklamierenden Stimme durch Noten ausdrücken. Die natürliche Deklamation hat fixe Töne und ein bestimmtes Tempo (marche): das war Dubos' feststehende Ansicht, die wir bei Rémond[15]) und Marmontel[16]) widerlegt finden. Sie war natürlich durch die Antike begründet, worauf wir

Digitized by Google

hier jedoch nicht näher eingehen. Auch Batteux spricht von einer Komposition der Sprache und körperlichen Beredtsamkeit, ohne etwa an die Oper zu denken. Die deutsche Theorie aber blieb wenigstens dieser Verirrung leerer, verstandesmäßiger Grübelei fern und was sie hinübernahm, bewies mehr den Zweck, einem Vortrag poetischer Diktion durch die Aufstellung einer Theorie straffen Halt zu geben. Diese Art hatte ihr Gutes, denn weder vor noch nach Lessing durfte unsern Schauspielern der Zügel fehlen. Wir Deutschen sind weniger temperamentlos, als unser Ruf besagt, wofür die Bühne nicht als letztes Beweismittel gilt, denn ein hemmendes Gegengewicht zu dem Drang nach Naturalismus war ihr immer nur heilsam; das zeigt ein einziger Blick über ihre Erziehung von Gottsched bis auf Goethe, und Frankreich danken wir die Zuchtrute.

Wir stehen mitten in einer Periode des Überganges, wo gegensätzliche Anschauungen oft so eng zusammentreten, als ob sie Frieden schließen könnten. Man sucht Verschmelzung und setzt nur Widersprüche in die Welt, wenn man wie Dubos verfährt, der seine Abhandlung über die theatralischen Vorstellungen der Alten, gleichzeitig mit den „Réflexions critiques“ 1719 herausgab und hier im Gegensatz zu jener Schrift Natur bis zu einem Grade fordert, der schon ihren völligen Sieg erwarten läßt: der Deklamator muß sich selbst rühren, denn nur wahre, innere Empfindung macht Ton und Gebärde überzeugungsvoll. Kalt läßt das erzwungene Wesen des Schauspielers, der nur künstlich rühren, uns weinen machen will, ohne selbst bewegt zu sein:

„Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus“*)

citiert Dubos und behauptet, daß ein Schauspieler uns über Schwächen des Vortrages hinwegtäusche, wofern nur in seiner Aktion die Stimme der Natur zum Durchbruch komme. Von den Talenten nämlich, welche Herrschaft über den Menschen geben, ist nicht die geistige Erhabenheit und Erleuchtung das mächtigste, vielmehr das Talent, ihn nach Gefallen zu rühren. Diese Rührung aber ruft nur derjenige hervor, der selbst eine gewisse Sensibilität des Herzens besitzt, ein Gedanke, in dem sich englische Psychologie und Ästhetik verraten. Auch H. v. Stein[17a]) verweist auf den Zusammenhang Dubos' mit England, und ein Vergleich der englischen Lehre von Einbildungskraft und Genie[17b]) mit der psychologischen Anschau-

*) Horaz, de arte poëtica, Vers 101, 102.

Digitized by Google

ung des Franzosen ergiebt, daß er wie die Engländer Wesen und Wirken des Genies ganz von der Seite des Gemütes herleitet. Von dieser Ueberzeugung geht Dubos auch in seiner Ästhetik der Rede- und Schauspielkunst aus, und so fordert der berühmte „Genieſtreit“ des 18. Jahrhunderts als Erzeugnis der Locke'schen Psychologie in diesem Zusammenhang eine kurze Betrachtung: Es handelte sich lange Zeit um die Frage, ob das Genie des Künstlers in einer starken Ausbildung der unteren Seelenkräfte, also der Empfindungsfähigkeit, oder einer höheren Veranlagung des Geistes zu suchen sei. Dieser Streit nahm in der schauspielerischen Theorie deshalb eine so unvergleichliche Breite an, weil naturgemäß bei dem Menschendarsteller die Frage am tiefsten zu fassen war, worin seine Gewalt über die Herzen beruhe. Wir kennen Dubos' Ansicht und müssen gestehen, daß von ihm schon das Rätsel gelöst wird, wenn er vollends hinzufügt, der Deklamator müsse sich „künstlich“ (**machinalement**) in die Empfindungen seiner Rolle versetzen. Das heißt also: Kopf und Herz thun das ihre, um uns zu rühren; der Verstand arbeitet vor, die Empfindung tritt sodann in ihre Rechte. Je zarter die Sensibilität des Herzens, je leichter seine mechanische Disposition, sich den Leidenschaften hinzugeben, desto tiefer die Wirkung, desto größer das Genie. In der That: eine glänzende Definition, wenn wir Dubos richtig verstanden haben! — Mit philologischer Genauigkeit des Übersetzens ist hier noch nichts ausgerichtet*), man muß den Prozeß nachfühlen können, welcher in dem Innern des Schauspielers vor sich geht, sobald er sich selbst zum natürlichen Kunstprodukt erhebt. Wie weit er von den Empfindungen beherrscht sein dürfe, blieb lange Zeit die Frage, welche auch heute noch nicht erledigt ist, weil ihre positive Lösung, die allgemeine Giltigkeit erstrebt, immer wieder durch die Macht der Individualität zerstört wird. Von vornherein hätte also jeder Streit durch die Erkenntnis verhindert werden können, daß jene Frage nur relativ zu lösen ist. Bei Dubos selbst zeigt sich ein Widerspruch: er wünscht die Rührung bis zu Thränen und in einem späteren Abschnitt über „Illusion“ sieht er in jedem Bühnenvorgang nur Kopie. Gerade in diesem Punkte zeigt sich das schwere Ringen des klassicistischen und des aufklärerischen Geschmackes in größter Heftigkeit; die Frage der „sensibilité“ wird zur ästhetischen

*) „Réflexions.....“, S. 437 ff

Digitized by Google

Weltfrage, und auf dem Gebiete der Schauspielkunst bewegt sie sich in jenen gegensätzlichen Anschauungen Dubos' nach Deutschland fort. Sie kam herüber als die Ästhetik der Franzosen eine deutsche wurde; wir erblicken ihren Einfluß schon bei Gottsched, der sich mehr Skrupeln um sie machte, als seine Leidenschaft für „regelmäßige" Stücke die Kritiker seiner dramaturgischen Wirksamkeit es ahnen ließ. Bei Diderot erreichte der Widerstreit den Höhepunkt, um dann von seinem Schüler Lessing[18]) und dessen Jüngern, nicht ohne den Einfluß Englands, im allgemeinen zu Gunsten des Gefühles entschieden zu werden, während der Klassicismus das Vorherrschen des kalten Verstandes als Wahrzeichen seiner einstigen Herrschaft in Frankreich hinterließ.

Auch in den „Réflexions critiques" gewinnt der Klassicismus bei Dubos noch einmal die Oberhand, da der Verfasser sich für den Vortrag der französischen Tragödie bis auf seine Zeit dermaßen erwärmt, daß er den Ernst der vorher besprochenen Naturwahrheit wieder verdächtigt. Nur um das Bild der Zerrissenheit seiner Ästhetik zu vervollständigen, sei darauf hingewiesen, daß Dubos den „style figuré" als denjenigen Vorzug des französischen Theaters ansieht, welcher dieses in der Darstellung des Trauerspiels über alle anderen erhoben habe. Nicht einmal das „Singende" in der Deklamation lehnt er ab, und eine scharfe Polemik wider den Naturalismus Italiens läßt erkennen, daß Dubos eigentlich im Banne des entgegengesetzten Extremes verblieb; seine Theorie für die Darstellung der Tragödie schließt ein Labyrinth von Widersprüchen in sich. Erst im Lustspiel, welches der hauptsächliche Gegenstand unseres nächsten Kapitels ist, sehen wir Dubos die Konsequenz seiner ersten Ansätze zur Proklamation der „reinen Natur" ziehen und dem Schauspieler einen Kanon geben, der in seiner Einfachheit unübertrefflich das Wichtigste bringt, was über diese Materie zu sagen ist.

Wenn man die Summe dessen zieht, was Batteux über Schauspielkunst äußert und besonders seine Ästhetik der bildenden Künste mit in die Wagschale wirft, so begreifen wir, daß H. v. Stein[19]) ihn ohne weiteres noch ein Kind des Klassicismus nennt. Und doch findet sich in seiner schauspielerischen Theorie ein wichtiges Moment, welches ihren Entwicklungsgang bis zur Stufe der Naturforderung zwar verborgener, aber konsequenter als bei Dubos erscheinen läßt: schon das erste Werk „Les beaux arts" verrät, daß Batteux in der Darstellung die natürliche Wirksamkeit der

Digitized by Google

Seele keineswegs unterschätzte. Die „Cours de belles lettres“ enthalten sodann einen Artikel „Von den Schauspielern“, dessen knappgefaßte Regeln für Gymnasiasten und Privatpersonen einen theoretischen Fortschritt in Hinsicht auf Natur bezeugen: „Deklamation ist die Sprache der Natur, nur so wird das Herz besprochen“*) und ähnliche Worte erweisen die Richtigkeit unserer Beobachtung. Abgesehen aber davon — der weiteste Schritt, den Batteux that, weiter noch als Dubos ihn wagte, das ist die schließliche Lockerung der theoretischen Strenge: „Wir wollen auch zugestehen, wenn man es haben will, daß fast ein jeder sein eigener Lehrmeister in diesem Stücke sein muß und daß alle Anweisungen, zumal die schriftlichen, verlorene Unkosten sind“ — das hat er sich abgerungen, man hört es am Ton. Und wenn er schließlich noch zu der Erkenntnis kommt, daß für die Schattierungen der Töne der „musikalische Kalkül“ nicht mehr ausreiche, so müssen wir sagen, daß Batteux trotz aller Starrheit, welche den „Cours de belles lettres“ noch immer eigen ist, in diesem zweiten Werk der modernen Zeit bedächtig die Hand reicht. Mit einer Gabe an diese schließt er seine Forschungen über die Theorie der Schauspielkunst; sie besteht in einem Prinzip, dessen der neue Geschmack nicht minder als der Klassicismus bedurfte, in dem Hinweis auf das unvergängliche *πρέπον* des Griechen. Für die moderne Schauspielkunst wurde es von Batteux zuerst betont und kehrte seitdem in jeder Theorie als „bienséance“, „decency“ und „Wohlanstand“ wieder, um das Hauptgesetz der tragischen und komischen Aktion zu bleiben. Es ist von größerem Werte, als der Anschein glauben läßt, denn selbst große Schauspieler haben die Regelung der ruhigen und leidenschaftlichen Seelenvorgänge zwar für selbstverständlich erklärt, aber im Spiele durchaus nicht befolgt.

Wenn die Theorie der deutschen Schauspielkunst auch nicht in allen Zügen ihrer Entwicklung der Antike oder dem Boden Frankreichs entwuchs, so ist doch diese Abstammung selbst dort, wo wir sie nur vermuten, zunächst nicht von der Hand zu weisen. Eine ästhetische Anschauung kann derartig zum geistigen Gemeingut werden, daß sie im Kopfe des einzelnen theoretische Regeln hervorruft, welche derselbe als sein Eigentum giebt und doch unbewußt nur reproduciert. Hierfür läßt sich oft der direkte Nachweis nicht er-

*) d. h. auf das Herz gewirkt.

Digitized by Google

bringen, wo wir das Fortwirken von Gedanken nur spüren, ohne sie auf ihren geistigen Urheber mit Bestimmtheit zurückführen zu können; aber es wäre unrichtig, wollte man bei einer Materie, wie der hier vorliegenden, auf Kombinationen verzichten. Noch manches Stück deutscher Schauspieltheorie wird ohne alle Konstruktion seinem Ursprung nach erklärlich werden, wenn wir erkennen, daß eine Anschauung sich in jener allgemeinen Weise mitgeteilt und vererbt hat.

So klar es ist, daß Dubos und Batteux auf die Praxis keinen Einfluß nahmen, was schon der Charakter ihrer Theorie mehr als der jeder anderen erklärt, so sicher ist es, daß besonders Batteux als grundlegender Methodiker wohl alle Punkte der Theorie berührte, die ihre Behandlung des weiteren nothwendig machten. Und eben darin lag seine wie des Dubos höchste Bedeutung, daß sie jeden Theoretiker der Schauspielkunst Halt zu machen zwangen, um ihnen direkt oder indirekt Beachtung zu schenken und sich klar zu machen, ob er den gleichen oder seinen eigenen Weg verfolgen wollte. Dies ist eine Thatsache, welche hoffen darf, in hellem Licht hervorzutreten, sobald wir auf deutschem Boden die hier angesponnenen Fäden wieder aufnehmen werden.

Drittes Kapitel.

Die reine Natur nach ihrem Ursprung aus der Komödie.

Ohne den Begriff der Entwicklung zu überspannen, sehen wir im Bilde den Entfaltungsgang der „reinen Natur“ Deutschland gleich einem Strome durchziehen, dem die Aufklärung das Bett gräbt. Folgen wir ihm zur Quelle, so entdecken wir den zwiefachen Ursprung: im Geiste Shakespeares und Molières. Dieser fesselt uns zunächst, da die Natürlichkeit seiner heiteren Muse früher auf die Schauspielkunst überging, als die Leidenschaft der englischen Tragödie ihre Darstellung zu gleicher Wahrheit hinriß. Während dieses erst geschah, als Garricks siegende Genialität um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die altersmorsche Ueberliefe-

Digitized by Google

rung der plastisch-deklamatorischen Bühnenkunst zum Wanken brachte, empfing das französische Theater fast um hundert Jahre eher die Gabe seines Schauspielers Molière. Viel zu früh, denn welche Kämpfe mußte sie bestehen, um sich aufrecht zu erhalten! Rein quoll die Natur aus den Lebensbildern des Dichters hervor, und wahr wie diese selbst wurde das Spiel, das sie verkörperte. Leicht und ungezwungen sprudelte es über die Bühne, und so sah sich die tragische Muse verlockt, jene Fesseln von sich zu werfen, welche Corneille und Racine ihrer Darstellung anlegten. Doch vergeblich: die Natur, welche der Schauspieler Molière zum Prinzip erhob, drang wohl nach dem Tode ihrer größten Gegner langsam in das Spiel der Tragödie; kaum aber hatte sie Eingang gefunden, so erfolgte die Reaktion. Getrübt durch den nachhaltigen Einfluß des Klassicismus hatte die reine Natur eine mühevolle Entwicklung durchzumachen, und wenn wir sie endlich im Übergang von Diderot zu Lessing die Freiheit erlangen sehen, so zeigt es sich recht klar, wie grundverschieden ihr Weg von dem Siegeslaufe Shakespeare'scher Natur war, denn in Lessings idealisiertem Naturalismus laufen ihre Bahnen zusammen und fordern so zu einem Vergleich ihrer Entstehungsgeschichte heraus. Dieser ergiebt sich von selbst aus der Analyse beider Entwicklungswege, von denen der französische hier den Vorrang hat.

Molière fand in seiner Wirksamkeit als Schauspieler seitens der Historiker wenig Beachtung. Um den Dichter auch in dieser Eigenschaft kennen zu lernen, schauen wir uns nach vollgiltigem Urteil zunächst in seiner Heimat um. H. Lucas berichtet in seiner Geschichte des théâtre français[1]): „Er war Schauspieler vom Scheitel bis zur Sohle, er hielt sich immer im rechten Maß, während die anderen schrieen und gestikulierten, fast wie man es noch auf unserem Boulevard-Theater macht. Molière befreite sich von dem emphatischen Ton und dem Bramabarisieren seiner Rivalen." Diese Kritik ist als eine glaubwürdige Ergänzung des Bildes anzusehen, welches schon Grimarest[2]) von seinem Zeitgenossen entwirft. Er stellt ihn im Kampfe mit der Prinziplosigkeit des Spieles dar, er hebt seine Einfachheit und Natur hervor und spricht ihm die Kenntnis von Grundsätzen zu, welche ihn veranlaßte, gegen die Kollegen und das „dumme Publikum" aufzutreten, da der Beifall, den es spendete, ihn nicht minder ärgerte als die Manier der Darstellung. Es liegt auf der Hand, daß Molière

Digitized by Google

auch als Schauspieler der Fackel seines dichterischen Genius auf dem Pfade der Wahrheit folgte, und doch mag es auch an äußerem Einfluß nicht gefehlt haben, der ihn mit dem Herkömmlichen brechen ließ: daß ehedem auch die Komödie in steifer Darstellung hinschlich, setzt die Einwirkung der italienischen und spanischen Schauspielkunst voraus, von welcher Lucas[3]) kurz berichtet. Nicht nur den Spaniern, wie er sagt, vielmehr zunächst den Italienern[4]) danken die Franzosen das „Unzusammenhängende" des Spiels [„le décousu de l'action"]. Darunter ist die Kunst zu verstehen, welche die Darstellung als einen Vorgang des täglichen Lebens erscheinen läßt. Im täglichen Leben nimmt kein Vorgang seinen ruhigen Weg; Unterbrechungen, oft von so minimaler Art, daß wir ihrer kaum gewahr werden, stören den Fluß der Begebenheiten, Gespräche oder Raisonnements der einzelnen Menschen. Wo die größte Feinheit der Dichtung an die Wahrheit noch nicht heranreicht, kann der Schauspieler vollendend einwirken, indem er als fleißiger Beobachter sich das zu eigen macht, was im täglichen Umgang nur natürlich ist. Pausen im Vortrag oder Gebärdenspiel, ein glücklich angebrachtes Schweigen und andere Unregelmäßigkeiten zwanglos eingefügt nehmen der Darstellung das Kunstmäßig-Unnatürliche, ein Erfolg, auf welchen Grimareſt nur hindeutet, während eine spätere Schrift von großer Wichtigkeit, Sticottis „Garrick ou les acteurs anglais", den italienischen Ursprung dieser Spielweise*) darthut[5]). Es läßt sich denken, wie hinderlich ihr die französische Regelmäßigkeit, die ängstliche Wahrung des Zusammenhangs in Deklamation und Plastik entgegenstand. Aber infolge des italienisch-spanischen Einflusses gewann der französische Komödiendarsteller an Lebhaftigkeit, so daß auch Molières Spiel davon nicht unberührt blieb. Derartige fremde Vorbilder waren sicherlich geeignet, ihn das Unnatürliche der französischen Darstellungsweise schneller erkennen zu lassen, als das Verständnis des Dichters für die innere Notwendigkeit einer natürlichen Darstellung seiner Komödien es hätte veranlassen können. Ein solches mußte langsam ausreifen, denn immerhin war Molière so sehr Kind seiner Zeit, daß er sich anfangs nicht scheute, als Darsteller des Lustspiels in der Maske[6]) aufzutreten. Molière löste sich aus dem Klassicismus, und seine Entwicklung hatte sicher den Charakter der Befreiung, auf welche obige Kritik des Lucas schon hinwies. Auch als

*) „tempo" von den Italienern genannt.

Digitized by Google

Tragöde wurde er selbständig und verspottete in seinem „Impromptu de Versailles" die Darstellungsweise seiner Zeit; er drang im Trauerspiel aber nicht durch, wie Molières deutscher Biograph Lotheissen[7]) schon nachgewiesen hat. Es handelt sich nur noch um die Frage: gefiel er dem Publikum der antikisierenden Tragödie nicht, eben weil er natürlich war, oder fehlte es ihm an der Gabe, ganz so zu spielen, wie seine gute Einsicht ihn lehrte? Lotheissen, der uns berichtet, daß Molière bei allem Streben nach Natur affektiert war, weil es ihm an den rechten Mitteln zum tragischen Schauspieler fehlte, legt zu wenig Gewicht auf diesen Umstand, der schon bei Grimarest als die Ursache erscheint, daß Molière ein schlechter Tragöde war. Dieser nennt ihn affektiert bis zur Unbrauchbarkeit, und Grimarest kann Molière unmöglich deshalb getadelt haben, weil ihm sein eifriges Bemühen, natürlich zu sein, etwa mißfiel — im Gegenteil, er rühmt es stets, wo sich Erfolg zeigte. Grimarest gehört zu den Bewunderern Molières, und wenn er ihn gerade im Vergleich mit Baron als Tragöden herunterdrückt, so ist es gewiß, daß es dem Dichter als tragischem Darsteller an der Natürlichkeit gebrach, welche alles Vorurteil gegen die neue Richtung hätte besiegen müssen. Dies gelang erst dem Schauspieler Baron. Lotheissen hat einige Zeugnisse über Molières Rolle im klassicistischen Drama so verwertet, daß sie bedeutender scheint, als sie wirklich war. Wir nehmen daher erst bei Baron darauf Rücksicht, welche Miene Paris zu Neuerungsversuchen im tragischen Spiel machte.

Molière setzte sich 1658 nach vierjähriger Wanderschaft in Paris fest, und einige Jahre später wurde es ihm durch die Gunst des Königs möglich, daß er seine Reform wenigstens hinsichtlich des Lustspiels in Ruhe durchführte. In seiner Amtsführung als Prinzipal der Pariser Komödie erinnert er uns schon an Conrad Ekhof*): er sorgte für kunstgemäße Verteilung der Rollen, er arbeitete die Stücke sorgsam heraus, um bei dieser Gelegenheit den Kollegen die eigene Natur einzuimpfen.

Wenn es auch schien, als ob Molières Bemühungen keine dauernden Früchte tragen sollten, weil nach seinem Tode der nachdrückliche Einfluß fehlte, welcher eine Reaktion hätte verhindern können, so wurden die Ideen seiner Reform dennoch gerettet: der

*) Schreibweise: Ekhof nach H. Devrient „Joh. Fr. Schönemann und seine Gesellschaft". („Theatralische Forschungen", Hamburg, Januar 1895).

Digitized by Google

nächste Beweis liegt in Grimarests „Traité du récitatif“....[8]), der geschrieben ist „zur Unterstützung der Künstler, die ihre Kunst der Übung und des Nachdenkens für wert erachten“. Er geht völlig aus dem Geiste des Molière hervor — „une espèce de nouveauté“, wie der Verfasser selbst sagt. Nicht allein die Behandlung der Komödie giebt dem jungen Begriff „reine Natur“ eine Zuflucht, der Theoretiker sucht auch das tragische Spiel im Sinne Molières zu reformieren. Wie in der Lebensbeschreibung, welche er diesem widmete, wendet er sich hier gegen das théâtre français, wobei ihn dieselben Gründe leiten, durch welche Molière zum Kampf bewogen wurde: die elenden Sprecher und das geschmacklose Publikum fordern heraus — man sieht die Berührungspunkte! Einzelheiten jedoch werden noch klarer zeigen, wie Grimarest das Studium seines Zeitgenossen fruchtbar zu machen wußte, als er dem „Traité du récitatif“..... eine Musterschrift für die „specielle Theorie“ der Schauspielkunst einverleibte. Diese Bezeichnung möge sie von den Rhetoriken unterscheiden, in welchen Redner und Schauspieler bis dahin nicht getrennt wurden.

Grimarests Standpunkt konnte leicht seinem Urteil Vertrauen werben, denn er ist sich bewußt, daß schließlich nur die Natur den „rechten Ton“ hervorbringe; dennoch hält er es für nötig, sich darüber einmal klar zu werden, was denn eigentlich die Natur fordere: er wendet sich an Schauspieler, die da glauben, sie brauchten nur die Stimme zu erheben, um bewundert zu werden. Die mündlich vorgetragene Theorie zieht er der schriftlichen vor und erkennt dieser nur einen Nutzen für Schauspieler zu, bei denen schon etwas vorauszusetzen ist. Er scheidet seine Abhandlung nach „allgemeinen“ und „besonderen“ Principien — ein Verfahren jedenfalls von maßgebendem Werte. Der Wechsel zwischen abstrakter Theorie und Beispielen scenischer Art, den wir in Grimarests Lehre finden, wurde üblich. J. J. Engel z. B. nennt Grimarest gerade dort[9]), wo er einen Entwurf für die Grundbegriffe des Gebärdenspiels und der Deklamation empfehlen will, ohne an dieser Stelle der späteren Theoretiker Frankreichs zu gedenken.

In dem ersten Teile zeigt der Verfasser des „Traité“ sein Verständnis für die Materie im allgemeinen und die Art, sie dem Publikum faßlich zu machen, eine Gabe, deren Besitz er zugleich in erster Reihe von dem Theoretiker verlangt; er streute eine Saat von Gedanken aus, unter denen viele erst in ferner Zu-

Digitized by Google

kunst ausreiften: fortgesetzte Übung nämlich, Erziehung, Geschmack und Umgang des Schauspielers forderten immer wieder zur Aufstellung neuer Ratschläge heraus; sie werden in den Details an gelegener Stelle hervortreten, wo vom Rollenstudium u. dergl. ausführlicher die Rede ist. Regeln gab man in Hülle und Fülle, vielfach bis zur Unzweckmäßigkeit, wiewohl mancher treffliche Gedanke Grimarests hätte warnen und das Wachsthum des Unkrauts hindern können, welches bald nach ihm aufwucherte, fortbestand und selbst in Lessings Schauspieltheorie ganz unverkennbar ist.

Als das wichtigste unter den allgemeinen Prinzipien stellt Grimarest die Forderung „lebhaften Empfindens" hin: die Beobachtung der Psychologie bildet den Grundzug seiner Theorie, und die Wechselbeziehung zwischen Seele und Körper ist ihre stillschweigende Voraussetzung. In dieser Art, den Gegenstand zu vertiefen, liegt das vornehmlichste Charakterzeichen der Spezialtheorie der Schauspielkunst im vorigen Jahrhundert. Wenn es sich nun schon bei Grimarest findet, dort aber wie etwas ganz Natürliches und Hergebrachtes behandelt wird, wie ist sein Ursprung zu erklären? Es bedurfte eines Carteſius[10]) nicht, um so, wie es später etwa J. J. Engel thut, die Kenntnis von einem beständigen Austausch der Wirkungen zwischen Seele und Körper für die Theorie der Gebärdensprache nutzbar zu machen; weder ihre Erscheinungen, noch die Modifikation der Stimme sind je anders erklärt worden, so lange es eine Psychologie giebt. Das verwandte Gebiet der Rhethorik liefert den permanenten Beweis bis auf die Entstehungszeit der Schauspieltheorie und über dieselbe hinaus. Auf eine diesbezügliche Beobachtung der Analogie zwischen Rede- und Schauspielkunst führt uns der „Traité du récitatif".... selbst, als die erste Schrift, welche sichtbar die jüngere Theorie der Bühnenkunst aus der älteren des Forums herauslöste. Die letztere gab der Schauspieltheorie Veranlassung, die Psychologie auch ihrerseits zur wissenschaftlichen Grundlage zu machen. Wie lange aber die Lehre der Rhetorik ihren vorbildlichen Einfluß bewahrte, das zeigt uns Dubos' und Batteux' Ästhetik.

Diese beiden Autoren, welche die Theorie der Rhetorik und der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts vor oder neben der ihren nicht beachteten, hätten von ihrem hypergelehrten Standpunkt aus den Schauspieler über die psychologische Basis seiner Kunst gewiß

Digitized by Google

nicht so leicht aufklären können wie ein Specialtheoretiker. Aus den Schriften eines solchen wurde es ihm begreiflich, daß die Natur der Gebärdensprache eine zweckmäßige Ordnung verliehen habe. Er sah: es giebt eine Theorie, welche die letztere erkennen läßt und ihr entsprechende Grundsätze schafft, auch ohne Autorisation von Seiten der Antike; und jedenfalls war es von unbestreitbarem Wert für den Schauspieler, in der Theorie eine Stütze seiner Kunst zu erblicken: er mußte sich ihrer bewußt werden, den Maßstab fürchten lernen, so frei und ursprünglich seine Kräfte auch immer walten sollen, denn eine Kunst ohne Grundsätze verliert sich ins Ungewisse und hört auf, Kunst zu sein.

Daß die Schauspieltheorie ihre psychologische Vertiefung ursprünglich der antiken Wissenschaft zu danken habe, läßt also der vermittelnde Einfluß der Rhetorik außer Zweifel. Woher nun aber ein steiger Fortschritt nach dieser Seite? Woher im 18. Jahrhundert die Erzielung weiterer Gesichtspunkte? — Die Geschichte der allgemeinen Ästhetik lehrt den Einfluß der modernen Psychologie; Carteſius wurde nicht minder berücksichtigt als Locke; seine Abhandlung „Ueber die Leidenschaften der Seele" brachte originale Gedanken, welche den Ästhetiker aufforderten, der psychologischen Forschung weiter zu folgen. Die Partien der Carteſianischen Schrift, welche danach geschaffen waren, ihre Einwirkung bis in das Zweiggebiet der theatralischen Ästhetik zu erstrecken, liegen in denjenigen Artikeln, zu deren Berücksichtigung uns die freilich erst viel spätere Mimik J. J. Engels[11]) anregte. Sie lauten[12]): „Über die gegenseitige Wirksamkeit von Seele und Körper", „Wie die Seele sich bildlich vorstellt, aufmerkt und den Körper bewegt", ferner nach einer Erklärung über das Entstehen der Leidenschaften: „Was die äußeren Zeichen dieser Leidenschaften sind" und endlich das besonders wichtige Kapitel „Von den Augen und Gesichtsbewegungen". Dort überall, wie in dem „Tractatus de homine"[13]), wo Carteſius wieder auf die Uebereinstimmung der seelischen und körperlichen Bewegungen eingeht, fand der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts ein anregendes Wort. — Die Behauptung, daß nun jeder theoretische Schriftsteller der damaligen Zeit direkt aus diesem tiefen Brunnen schöpfte, wäre unsinnig und aus der Luft gegriffen; es ist nur die Frage, ob wir in ihnen allen Psychologen vermuten dürfen, welche als solche die tiefsten Gedanken in die Welt setzen konnten. Schwerlich! Wenn also einerseits das

Digitized by Google

Studium der Carteſianiſchen Philoſophie im Einzelfall nicht nachzuweiſen iſt, anderſeits aber die Theoretiker der Rede- und Schauſpielkunſt auch nicht als originale Denker hinſichtlich ihrer Verwertung der Pſychologie erſcheinen, wie die Prüfung ihrer Schriften ſeit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts, für die Bühne ſpeziell ſeit Grimareſt, vollkommen darlegt, welche Erklärung bleibt da noch übrig? — Die Pſychologie der Philoſophen hatte den Zeitgeiſt des 18. Jahrhunderts ſo ſtark geſättigt, daß ſie ſich offenbar der geſammten Schriftſtellerei mitteilte und ihr klärendes Licht auch in den dunklen Winkel der Bühnenkunſt ſandte. Die Theorie derſelben wurde um ſo tiefer gefaßt, als ihre Prinziploſigkeit jenem theoretiſchen Zeitalter übel auffallen mußte. Man konnte ſich nicht erklären, wie dieſe Kunſt ſo lange vernachläſſigt wurde, räumte ihr das Recht der anderen Künſte ein und ließ ihre Theorie, ihre Äſthetik wie jede andere aus dem Bedürfnis der Aufklärung hervortreten. Dies beweiſen die Vorworte verſchiedener Autoren, die über das Neue und Unerhörte dieſer Materie viel zu ſagen wiſſen.

Um die Skizze der pſychologiſchen Grundlage für unſere Kunſt zu vollenden, verweiſen wir hier nur kurz auf engliſche und deutſche Philoſophen, welche an paſſender Stelle gewürdigt werden ſollen: es ſind vor allen Home und Hume, von denen der erſtere mit ſeinen „Elements of criticism[14]“ die Pſychologie dem Studium der Schauſpielkunſt ausdrücklich zuführte, während Hume in ſeiner Abhandlung „On the passions“[15] Carteſius mit einem Syſtem von den Äußerungen der Affekte ergänzte. Unter deutſchen Philoſophen aber wird uns Wolff[16] beſonders intereſſieren, da er den Wert einer Phyſiognomik und Mimik wiſſenſchaftlich begründete: das iſt um ſo wichtiger, als die Phyſiognomik ſeit dem achten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts auf die Mimik entſchiedenen Einfluß gewann.

Scheinbar bleibt hier unſere Darſtellung an der Oberfläche, wo es gilt, die Spezialtheorie der Schauſpielkunſt in ihrer Gründung vorzuführen. Aber die gewiſſenhafteſte Konſequenz im Analyſieren einzelner Schriften dürfte nicht zur Klärung eines Stoffes führen, der noch nicht nach den großen und allgemeinen Zügen ſeiner Entwicklung völlig bekannt iſt. So löſt der Hiſtoriker ſeine Aufgabe zunächſt wohl in höherem Sinne, wenn er die entſcheidenden Stellen im Werden der Theorie aufſucht und Ideen, welche

Digitized by Google

ihre Geschichte haben, vom Augenblick des Auftretens bis zu ihrem Verschwinden nachgeht. Sondererscheinungen finden trotzdem ihre Rechnung und fügen sich ihrem innersten Gehalte nach desto klarer in das Ganze, weil durch die an richtiger Stelle gebotene Analyse der Fortschritt, der sich in ihnen darstellt, viel deutlicher bemerkbar wird. Aus dieser Anschauung erklärt sich hier zunächst die Behandlung Grimarests: die Hauptsache ist die Feststellung der Thatsache, daß er in seiner Theorie schon den Beweis eines reifen Verständnisses für die Bedeutung der Psychologie lieferte: dieser liegt in der Forderung des gleichen Ausdruckes der Leidenschaften in der Komödie wie in der Tragödie. Das war neu Corneille und Racine gegenüber, das hieß die Tragödie menschlicher nehmen als der Klassicismus es bislang zugelassen. Hiermit war die Brücke vom Lust- zum Trauerspiel geschlagen, über welche hinweg die Natur in die Tragödie gelangen konnte. Soweit, als es theoretische Reflexion nur zuläßt, sucht Grimarest den natürlichen Ton der Affekte zu bestimmen und mit Beispielen zu belegen. In der „Komödie", welche er wie die späteren Theoretiker nach dem „feinen" und „niedrigen" Genre scheidet, wird für jenes der völlig natürliche Ton (purement naturel) gewünscht und darauf hingewiesen, daß man die seelischen Bewegungen hier ganz besonders beobachte. In das Detail der Gebärdensprache geht er nicht ein: ihre Variierung sei nicht so bestimmbar wie die der Töne; die Macht der Natur scheint ihm hier begrifflich unbezwingbar. Nur über die angenehme Art, die Bewegungen darzubieten, lasse sich sprechen, und so erstreckt sich hier seine Lehre lediglich auf das Allgemeinste, indem er statt der Plastik, die bisher das Ziel war, nichts als Veredlung anstrebt. Die Grenze, welche Grimarest somit der theoretischen Forschung steckt, zeigt ein Verständnis für diese Materie von weitaus höherer Art als mancher jüngere Theoretiker es bekundete, denn die überspannte Theorie der „portebras"*), welche Lessing später verpönt, ohne selbst seine Gedanken im „Schauspieler"**) ihrem Schranbstock entwinden zu können, ist nur als ein Auswuchs der Schauspieltheorie zu bezeichnen. Am bedeutendsten aber zeigt sich die Freiheit des theoretischen Standpunktes,

*) Hängt zusammen mit der schon im Altertum unter dem Namen der Chironomie bekannten Lehre von der ausdrucksvollen Bewegung der Arme und Hände.

**) Über die mutmaßliche Entstehungszeit dieser Schrift siehe Kap. VIII.

Digitized by Google

welche Grimarest in einem Abschnitt über die „Mienensprache“ einnimmt, wo er die Frage behandelt, ob der Schauspieler ganz unter dem Affekt stehen dürfe oder nicht. Er billigt es, ohne diesen Grad der Sensibilität ausdrücklich zu fordern: „Wer es kann, wird reüssieren“: — wiederum das Vernünftigste, was über den Punkt zu sagen war; eigentlich that er damit schon die Zwecklosigkeit der späteren Forschung über die „sensibilité“ dar, welche mit fruchtlosem Hin- und Hererwägen aufgeschwellt wurde.

In engste Beziehung zu der Empfindsamkeits- und Genie-Frage trat auf dem Gebiete der Schauspielkunst eine andere, deren Natur die Ästhetiker des Nachklassicismus nicht minder in Streit versetzte, die Frage nämlich: hat jedes Volk seinen eigenen Geschmack, oder giebt es einen Normalgeschmack der ganzen Welt? — Es handelte sich in dieser Zwiespältigkeit der Anschauungen hauptsächlich um die Darstellung der Leidenschaften, wenigstens in der Tragödie, und für diese kannte man natürlich zunächst nur den einzigen Geschmack des Klassicismus. Diese Einseitigkeit behielt ihre unangefochtene Geltung, bis Diderots Kritik [17]) der schon genannten Schrift: „Garrick ou les acteurs anglais“ [17a]) (1770) sie als unhaltbar erwies, um für die Tragödie ebenso verschiedene Geschmacksrichtungen des Spieles als notwendig aufzuweisen, wie solche ein halbes Jahrhundert früher durch Dubos [18]) auf dem Gebiete der Komödie sich schon heraus gestellt hatten. Es ist gewiß, daß diese Überflügelung der Tragödie das Lustspiel Molières zur Voraussetzung hat, denn die schablonenhafte Burleske hätte die Erkenntnis vielseitiger Geschmacksrichtung nie gezeitigt, ebenso wie schließlich ein Hinweis auf Shakespeare nötig war, um zu zeigen, daß es nicht nur einen Geschmack der tragischen Darstellung gebe. Aus der echten Natur Molièrischer Komödien heraus konnte allein die Anschauung erwachsen, daß ihre Darstellung die Welt eben so bunt spiegeln müsse, wie diese selbst mit ewig wechselnden Erscheinungen ihr innerstes Wesen bloßstellt. Die Erkenntnis eines Dubos, jeder einzelne Charakter werde noch durch Einfluß nationaler Eigentümlichkeiten modificiert, war nur ein Schritt weiter vom Besonderen zum Allgemeinen. Die Individualitäten des Geizigen, des Misanthropen und des Tartüffe standen fest im Spiel wie in der Dichtung, nun aber hieß es, daß jedes Land seine eigene Weise haben müsse, den Vortrag zu gestalten und man könne nicht sagen, diese oder jene Art sei

Digitized by Google

die beste.*) Derjenige Schauspieler thut nach Dubos seine Schuldigkeit, der seine Nationalität deutlich erkennen läßt; daher ist er genötigt, ihre Eigentümlichkeiten im ganzen Auftreten (geste et maintien) nachahmend darzustellen. Die Theorie wünscht zu diesem Zweck rege Beobachtung der täglichen Umgangsformen und des öffentlichen Lebens, und überall soll der Schauspieler seinen Landsleuten sich anschmiegen. Die Eigenart des Volkes, sagt Dubos, wird die Tonschattirungen, Schärfe und Anzahl der Accente, die Abstufungen in Kälte und Hitze der Gestikulation bestimmen. Wenn er endlich dem Schauspieler rät, auch für den Ausdruck der Leidenschaften sich gänzlich auf das Studium des nationalen Naturells zu werfen, so scheint es unerklärlich, daß Dubos nicht den letzten Schritt gethan, um endlich alle Fesseln zu sprengen, welche ihn in seiner Anschauung von der Tragödie am Klassicismus festhielten. Fast war es doch schon geschehen, als er so nah am Ziel noch einmal abbrach: hier steht er wie blind vor dem eigenen Wegweiser, dem

) Dubos giebt an dieser Stelle ein sehr interessantes Urteil ab, welches noch für die heutige Bewunderung der comédie française von Wichtigkeit ist. Es beweist nämlich, daß die Sympathie für das französische Lustspiel nicht in einer höheren Kunst der Darstellung, sondern in einem Umstand begründet ist, der folgendermaßen erklärt wird: „Wenn Schauspieler eines Landes Fremden mehr gefallen als diejenigen anderer Länder, so findet dies seine Ursache darin, daß jene sich nach einer Nation bildeten, die von Natur mehr Artigkeit in ihren Manieren und mehr Anmut in ihrer Sprechweise besitzt als andere Völker.“ Man weiß, welches Land der Franzose meint; er ist sich wohl bewußt, daß ein nationaler Charakterzug Frankreichs seiner Komödie den Vorzug giebt. Hieran halten wir fest, damit man sich doch einmal klar darüber werde, was wir eigentlich an den Franzosen bewundern; dies fordert die historisch-kritische Forschung auf dem Gebiete der Schauspielkunst, welche darthut, daß die comédie française schon damals der leichten Natürlichkeit des französischen Naturells und seiner graziösen Schmiegsamkeit ihren Ruhm verdankte, als ihr noch keine Lustspielbühne zu vergleichen war. — Noch heut kann sich die deutsche Komödie in der schauspielerischen Rivalität der Nationen mit einem Worte von Madame de Staël) trösten, welche die degagierte Art des französischen Schauspielers als nationalen Charakterzug hervorhebt und ihm entgegensetzt: „Die Gewohnheit, welche die Deutschen haben, allem Wichtigkeit beizulegen, ist es gerade, was sich am meisten dieser leichten Anmut entgegenstellt.“ So trefflich hat nach ihr niemand wieder die Gründlichkeit des Deutschen erfaßt und in der That — sein Lebens- und Charakterbild ist im Rahmen der Bühne auch schauspielerisch treulich fest gehalten. Als einen Mangel aber kann sich diese Eigenart nur dann fühlbar machen, sobald die deutsche Bühnenkunst im französischen Schauspiel mit französischer Darstellung zu wetteifern hat.

Digitized by Google

„nationalen Naivetät", welches ihn hätte zu der Einsicht führen sollen, daß auch die Tragödie in Hinsicht des Spieles mehrere Geschmacksrichtungen zuläßt, daß seine Polemik wider die italienische Bühne also zu scharf ist.

Außer einigen Bemerkungen über die Burleske bei Grimarest finden sich weder in dessen „Traité du récitatif" noch in Dubos' „Réflexions critiques" besondere Prinzipien für die Darstellung der Komödie. Was Dubos giebt, bildet etwa den Grundriß der gesammten Lustspieltheorie, und Wesentliches kam nur in geringem Maße hinzu. Marmontel spricht sich in der „Encyclopédie française"[19]) über diese Seite schauspielerischer Belehrung in einer Weise aus, welche die allgemeine, auch die deutsche Anschauung repräsentiert. „Wir halten uns bei der „déclamation comique" nicht auf; jedermann weiß, daß sie die treue Nachahmung des Inneren und Äußeren der Personen sein muß, deren Sitten die Komödie nachahmt. Das ganze Talent besteht in der natürlichen Gabe und die ganze Übung im Weltschliff (l'usage du monde)." Das ist gewiß eben so unrichtig, wie es unbegreiflich erscheint, wenn ernste Denker das Lustspiel als ein „untergeordnetes Genre" betrachteten, um demgemäß seine Praxis keiner Kritik zu würdigen. „Le talent de l'acteur comique est à la portée du grand nombre, celui de l'acteur tragique plus délicat", heißt es einmal in der Schrift „Garrick ou les acteurs anglais" mit demselben Irrtum, welcher in der Ansicht liegt, daß dichterische Veranlagung häufiger nach der Seite des Komischen als nach der des Tragischen hinneige. Ein Blick auf die dramatische Litteratur beweist das Gegenteil, und ebenso wie die Erfahrung lehrt, daß jeder Knabe, der etwas vom Poeten in sich fühlt, zuerst der tragischen Muse den Tribut zollt, so wird auch jeder, der zur Bühne geht, den Kothurn dem Soccus vorziehen. Das Trauerspiel erfreute sich immer einer größeren Anzahl von Kunstjüngern, und die Darstellung des täglichen Lebens ist nicht so leicht, wie eine treffliche Wiedergabe desselben zu beweisen scheint, auch dann nicht, wenn man „sich selbst spielt". Brachte nun Sticottis Schrift die citierte Anschauung hervor, so mochte sie als subjektiv-englisch berechtigt sein, da der Engländer bekanntlich der geborene Komiker ist. Falsch aber war es, den Überfluß an komischen Talenten als allgemein zu betrachten, und bedauerlich, daß man die Kunst des Lustspieldarstellers unterschätzte, bedauerlich, weil die Praxis der

Digitized by Google

Komödie nach der schauspielerischen Seite hin dadurch zu sehr im Dunklen blieb. Die Historien [20]) berichten nur verschwindend Geringes über die Entwicklung der „comédie française“*) im Verhältnis zur Tragödie hinsichtlich der Schauspielkunst; während die tragischen Hauptrollen in wertvoller Analyse nach dem Muster schauspielerischer Größen entwickelt werden, finden die Charakterfiguren eines Molière nur unbedeutende Erläuterungen. In England und Deutschland macht sich dieselbe Vernachlässigung der Schauspielkritik für die Komödie bemerkbar, aber in beiden Nationen finden sich natürliche Gründe. Das Studium der englischen Theaterhistorien [21]) ergiebt die auffallende Thatsache, daß überhaupt die Lustspiele Shakespeares im 18. Jahrhundert so gut wie ignoriert wurden, während die Burleske in Blüte stand und die redenden Ahnen der heut zu stummen „Excentries“ degenerierten Possenreißer sogar ihre kritische Würdigung erfuhren. Dagegen trat auch, abgesehen von Shakespeare, die Darstellung der besseren Komödie in England überhaupt zurück. Was nun gar Deutschland betrifft, so gab es bis auf Lessing eigentlich weder für das Trauerspiel noch für das Lustspiel eine Kritik der schauspielerischen Leistungen, und wenn sich zur Feststellung der Darstellungsweise für die Tragödie auch hinreichendes Material finden wird, so bleibt die schauspielerische Praxis in den Komödien Gellerts zumal und den deutschen Uebersetzungen Holbergs oder der Franzosen fast unklar, da es an positiven Zeugnissen, welche uns über unsicheres Kombinieren hinauskommen ließen, so gut wie ganz fehlt.

Viertes Kapitel.

Das théâtre français und seine Theoretiker in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunst enthielt — wir haben ihn verloren! Wirklich? Galt diese Klage der französischen Ästhetik nicht einem eingebildeten Verlust? Gewiß verdankte sie ihren Ursprung nur der Absicht, die Grund-

*) Diese Bezeichnung der Pariser Bühne ist hier mit Absicht für die Gattung des Dramas gebraucht.

Digitized by Google

lage der Antike als recht bedeutungsvoll erscheinen zu lassen, denn nicht erst Dubos und Batteux sahen die Notwendigkeit der Regel ein. — Sie hielten sich fern von jener Reihe der Bühnentheoretiker, die Grimareſt eröffnete, und ignorierten sie, während diese von ihnen lernten, was offenbar den Auswüchsen grüblerischer Spitzfindigkeit förderlich war. Schon von Grund aus, wie der „Traité du récitatif“. . . . erwies, zeigte sich die Spezialtheorie der Schauspielkunst mehr auf die reine Natur gerichtet, und ohne Frage hätte sich diese schneller Bahn gebrochen, wäre durch Dubos und Batteux nicht das Gegengewicht des Klassicismus bedeutungsvoll geblieben. Die Hervorhebung dieses nachteiligen Einflusses beider oben als so verdienstvoll geschilderten Männer dient hier zur Charakteristik derjenigen Bühnentheoretiker, welche nach Grimareſt folgen und ihre Lehren auf die Leistungen des théâtre français gründen. Praxis und Theorie reichen im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts einander die Hand, und auch in jener wird nun Molière der leitende Geist, denn Baron, dessen Name den späteren Tragöden Frankreichs voranleuchtet, ist sein Schüler [1]).

Er kam schon als Kind in die Hände des Dichters, und wenn dieser selbst auch als tragischer Schauspieler keinen Erfolg hatte, so leidet darum die Annahme keinen Zweifel, daß Baron die natürliche Menschenauffassung Molières als Darsteller im Trauerspiel sich zu nutze machte. Die Keime der Natürlichkeit, welche Molière in seinen Schützling legte, sollten freilich erst später an den Tag treten, als in dem großen Schauspieler ein Werdeprozeß vollendet war, bei welchem noch andere Faktoren außer dem Einfluß des Dichters mitspielten. Nicht um eine Biographie Barons zu geben, wird seiner Entwicklung hier eingehende Aufmerksamkeit gezollt, sondern weil sie für die Schauspielkunst im allgemeinen von großer Bedeutung war [2]): 1653 geboren ging er schon als Knabe von zwölf Jahren zur Bühne, gehört also noch ganz in die Zeit der französischen Klassiker. Demzufolge war die Schule Corneilles und Racines die Ursache, daß Baron in seiner Jugendzeit wie die andern Schauspieler taktmäßig sprach (cadencer) und die Verse deklamierte. Die Ausbildung durch Molière wurde einstweilen noch niedergehalten und erst dem alternden Künstler gelang es wie später Ekhof zur Natur sich durchzuringen. Als er 1691 die Bühne verließ, um sie achtundsechszig Jahre alt noch einmal (1720) zu betreten, da verging die Zwischenzeit nicht müßig; der bildungseifrige

Digitized by Google

Mann studierte die Menschheit, drang in die höchsten Kreise, machte sich einfache und wahre Größe zu eigen und übertrug sie in seine Rollen.

So zeigt sich an Baron das erste Beispiel der Standesemanzipation eines Schauspielers, welche für die Entwicklung der Kunst einen unvergleichlichen Wert hatte. Schließlich war die Welt doch der tüchtigste Lehrmeister, und je mehr sie sich dem strebsamen Schauspieler erschloß, desto natürlicher, desto gewandter wurde er. Baron selbst drang auf feine Bildung der Bühnenkünstler. Aus den âmes mouton iers, wie d'Allainval*) die Schauspieler noch im Anfange des 18. Jahrhunderts nennt, wurden bald reife Geister, Leute, welche in ihrer Kunst vor allem deshalb soviel vor den Deutschen voraus hatten, weil es ihnen an Gelegenheit nicht fehlte, sich gesellschaftlich und wissenschaftlich zu bilden, während der deutsche Komödiant bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus froh war, wenn er sich in die zurückgelassenen Lumpen seines französischen Kollegen hüllen konnte, von dem oft unverschuldeten Mangel an Bildung gänzlich zu schweigen. — Den magistri, welchen wir unter deutschen Schauspielern jener Zeit begegnen, ging es auch nicht besser; sie hatten keine gesellschaftliche Stellung trotz des eifrigen Strebens, ihren Stand und ihre Kunst zu heben.

Baron also war ein durch den geselligen Verkehr mit gebildeten Menschen erzogener Künstler, als er im Todesjahre des Grimarest am 10. April 1720 mit der Rolle des Cinna den ersten Versuch natürlicher Darstellung in der Tragödie machte. Dieser Abend war für die Entwicklung der Schauspielkunst ein Ereignis, dem kein zweites an die Seite zu stellen ist. Man bedenke nur, welchen Schritt der Tragöde wagte, als er plötzlich mit aller Überlieferung brach! — Alexander, Hannibal, Caesar, Cinna waren bis dahin andere Menschen gewesen, sie gingen und sprachen als Helden, als höhere Wesen. Wer hätte je gedacht, daß sie auch nur Menschen waren? So galt das Unnatürlichste für natürlich, und diese Anschauung war dem französischen Publikum, wie auch dem deutschen bis auf Lessing in einer Weise eingefleischt, daß es auf jeden Schimmer von Wahrheit verzichtete und sich doch rühren ließ aus gewohnheitsmäßiger Illusion. Und nun plötzlich Cinna als ein Mensch wie andere dargestellt mit edlem, einfachem Spiel: wie uninteressant, wie farblos! Baron ließ kalt, bis er an einer Stelle — so sagt die Ueberlieferung — hintereinander bleich und rot

*) Abbé d'Allainval, unter dem Pseudonym Wink (Winck) Schriftsteller.

Digitized by Google

wurde; da fühlte der Zuschauer, was in ihm vorging und glaubte![3]) Das war die Hauptsache: der Glaube! Die Natur hatte ihn mit überzeugungsmächtiger Wahrheit gefordert, und er allein konnte das Neue, das Unerhörte zum Siege führen. Wenn dieses Spiel die Affekte Cinnas sichtbar machte, so mußte es das rechte sein. Männer von Verstand und Geschmack in Paris wurden zum Nachdenken veranlaßt; andere Rollen wurden geprüft und der Meinung einzelner schloß sich endlich das Publikum an. Die Verblendung wich, wenn auch nur langsam, Baron wurde der Schöpfer der Naturepoche in der Schauspielkunst Frankreichs, und bald folgten ihm Apostel der Wahrheit in der Praxis wie in der Theorie. Diese lernte eifrig von ihm, wie die Schriften der Riccoboni[4]), Rémond[5]), Dorat[6]), d'Hannetaire[7]) beweisen. „Corneille und Racine bleiben uns, Baron und die Lecouvreur (Le Couvreur) sind nicht mehr", sagt die Encyclopédie française[8]), „ihre Lehren waren so zu sagen in die leere Luft geschrieben, ihr Beispiel schwand mit ihnen dahin." „Aber sein Beispiel", heißt es von Baron, „wird unsere Prinzipien gründen", und so lebte er in der Theorie fort. Wir sehen in dieser Thatsache das klarste Zeugnis für den Zusammenhang der französischen Theorieschriften untereinander. Sie vereinigen sich in der Abstraktion von Barons Spiel zu gleichen Lehren, und selbst Marmontel*) spricht in der Encyclopädie, welche auch alles Wissen über Schauspielkunst zusammenfaßte, so von dem Tragöden, als habe er ihn noch gesehen. Auch die deutsche Theorie zehrte indirekt von Barons Kunst, da sie von der französischen lernte, Garrick trat als zweiter Lehrmeister hinzu, und Schröder schloß das Triumvirat, welches die Naturwahrheit in der Praxis der modernen Schauspielkunst fest begründete.

Wenn also die Theorie von Barons Spiel ihre Regeln ableitete, so dürfte ein kurzer Entwurf der Hauptzüge desselben wünschenswert erscheinen. Die Schwierigkeit einer solchen Darstellung beruht auf den Widersprüchen der Kritik. Die transitorische Kunst des Schauspielers duldet es nicht, seinen Leistungen ganz gerecht zu werden, zumal die Recensenten auf Stimmungen des Künstlers nicht Rücksicht nehmen können. Versucht man mit Vorsicht abzuwägen, was für ein Gesammtbild des Künstlers aus der buntscheckigen Kritik seiner Zeit sich ergibt, so tritt Baron

*) Marmontel, der Verfasser des Artikels 'Déclamation' i. d. Encyclopédie française, wurde geboren 1723. Baron starb schon 1729.

Digitized by Google

als ein Schauspieler hervor, der zum ersten Male die Aufgabe der Menschendarstellung mit tiefem Ernst erfaßt, dem neuen Problem experimentierend nachgeht und nach dem Wahren umhertastet. Nur so erklärt es sich, daß er wie Ekhof später im Übergang von Unnatur zu Natur die ganze Bahn vom Bombast des höchsten Idealismus bis zur Plattheit eines überspannten Naturalismus durchlief. Sobald jener überwunden war, stand natürlich nicht gleich der „wahre" Schauspieler fertig da, sondern wie d'Allainval, sein Zeitgenosse, zu berichten weiß, sprach Baron z. B. noch beständig mit dem Rücken zum Mitspieler in das Publikum. Mit dieser Unnatur wurde erst später aufgeräumt. Aber bezeichnend war es für die Bestrebungen des Tragöden, daß er den bloßen Ausdruck „Deklamieren" haßte und das allgemeinere „Recitieren" für den Vortrag des Schauspielers in Umlauf brachte. Er vereinte Einfachheit mit Noblesse, bewegte sich edel und doch natürlich, seine Rede war psychologisch durchdacht. Daher hebt die Kritik die Anwendung zahlloser Nüancen hervor, fügt aber hinzu, daß sich keine Vernünftelei in ihnen bemerkbar machte, obwohl Baron ein denkender Künstler war, der alle Schönheiten einer Dichtung aufzudecken wußte. Er legte sich alle Rollen bis in die kleinsten Details zurecht und studierte sie mit Rücksicht auf das ganze Stück. Dieses Studium war neu und wurde hinfort zur völligen Ergründung der Charaktere gefordert. Betrat er die Bühne, so überließ er sich freilich der viel besprochenen sensibilité vollkommen: „Die Regel gebietet, die Hände niemals über den Kopf zu erheben, wenn aber der Affekt sie dahin erhebt, so thun die Hände sehr wohl daran, denn die Leidenschaft versteht das besser als die Regel", so lautete seine Ansicht. — Baron war ruhig, ohne kalt zu sein und maßvoll in der höchsten Erregung. Aufsehen erregendes Lärmen, wie es d'Allainval an ihm tadelt, wäre z. B. einer jener Vorwürfe, welche die historische Kritik der Nachwelt bei einem sonst natürlichen Schauspieler als das bloße Zeichen der Indisposition erkennen muß, in welcher der Künstler mit der Stärke des Tones ersetzen wollte, was ihm an überzeugender Färbung zufällig gebrach. Selbst bei den Tüchtigsten wird dieser Wechsel in der Fähigkeit des Ausdruckes oft beobachtet, und nie wurde er treffender bezeichnet, als mit der Frage, die bei dem deutschen Publikum im Ausgange des vorigen Jahrhunderts in Bezug auf einen großen Schauspieler geflügelt war: „Sahen

Digitized by Google

sie den großen oder den kleinen Fleck?“ *). — Anders aber steht es mit dem Vorwurf, daß Baron häufig zu „familiär“ gewesen sei; das lag in der Sucht nach Natürlichkeit, welche leicht in Plattheit ausartet. Hatte seine neue, natürliche Art ihm nur allmählich die verdiente Bewunderung errungen, so mußte die hausbackene Manier naturgemäß den heftigsten Widerspruch hervorrufen; sie war das der klassicistischen Spielweise entgegengesetzte Extrem und somit offenbar die einzige Ursache für ihre rasche Reaktion. Wie hätte sie anders als aus der Opposition gegen Barons Übertreibung heraus entstehen können, nachdem man einmal eingesehen, daß der Bombast der Darstellung in Rollen Corneilles und Racines zwar aus ihrer Anlage erklärlich, aber nicht nötig gewesen war?

Wiewohl also Baron vielfach über das Ziel hinausschoß, wurde der Eindruck seiner Spielweise, welche zwischen beiden Extremen die Mitte hielt, doch nicht verwischt, da sie in der Praxis Schule machte und da die Theorie sie gesetzlich fixierte. „Dies Wunder“, sagt die Encyclopädie von Barons Kunst, „ließ alles Vorhergehende vergessen und wurde das Modell von allem, was folgen sollte.“ Wenn ihm der erste Unterricht in der Wahrheit zugesprochen wurde, so betrifft diese Anerkennung in erster Reihe die Ausbildung der Adrienne Lecouvreur **)[9]), welche als seine Partnerin dieselbe Entwicklung durchmachte wie ihr Meister und darin sogar über ihn hinausging, daß sie die Teilnahme am Spiel des Gegenspielers — damals noch etwas Neues — auf dem théâtre français einführte. Sie war das Vorbild der späteren Tragödinnen Frankreichs. Neben beiden stand Armand***)[10]), von Dorat später der Nestor des französischen Theaters genannt; er förderte die natürliche Darstellung im Lustspiel. Als nun noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Reaktion eintrat, konnte sie das Aufblühen der reinen Natur nicht mehr unterdrücken, aber so leicht sie von Dorat oder gar Marmontel[11]) genommen wird, hat sie doch Spuren hinterlassen, welche sich uns in der Encyclopädie, in deren endlicher Fixierung der französischen Schauspieltheorie, noch begegnen werden.

*) Friedr. Ferd. Fleck: 1757, geb. Breslau, seit 1786 Berlin, Nationaltheater, † 1801.

**) Geburtsjahr ungewiß zwischen 1690/95. Paris th. fr. 1717—30.

***) geb. 1699. Paris, † 1765.

Digitized by Google

Einen nicht unwesentlichen Schutz aber fand die reine Natur durch den Einfluß Italiens im 18. Jahrhundert. Er knüpft sich an den Namen der Familie Riccoboni, welche praktisch und theoretisch zugleich die Schauspielkunst förderte[12]). Ludovico, 1677 zu Modena geboren, kam 1716 mit Weib und Kind nach Paris, wohin er sich aus einem Schiffbruch seines Lebens rettete. Als gebildeter Mensch — er war Haushofmeister beim Herzog von Parma gewesen — hatte er in Norditalien, besonders Venedig, versucht, dem Niedergang der Bühne vorzubeugen; aber vergeblich, denn die Burleske begann damals schon ihre schädliche Herrschaft: sie verdarb, im Übermaß gespielt, den guten Geschmack. Die Klagen Riccobonis sind dieselben wie später diejenigen Gottscheds und Sonnenfels'*). Aus ihnen erkennen wir die Wurzel des Übels, welches Dicht- und Schauspielkunst bedrohend mit der Verdrängung der eben erst in Italien eingebürgerten Dramen des Corneille und Racine anhob. Arlechino triumphierte über die ernste Muse und wußte sich unter vielen Namen, in den verschiedensten Gewandungen überall einzuschleichen, so daß er die Schauspielkunst in ihrer Entwicklung aufhielt. Aber Feinde erwuchsen ihm, und der erste von Bedeutung unter ihnen war Riccoboni der ältere. Als er 1716 Principal der „Comédies ordinaires de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent" zu Paris wurde, entrann er dem Unglück, in welches ihn daheim die edelsten Reformbemühungen gestürzt hatten. Schnell war auch in Frankreich das Signal zum Reformkrieg gegen die Posse gegeben. Seine Bewegungen werden uns auch interessieren und zwar besonders, sobald er später auf den deutschen Schauplatz hinüberspielt, wo wir ihn bis zur Gründung des Wiener Burgtheaters (8. April 1776) verfolgen.

Ehe sich Riccoboni als Reformator und Theoretiker vernehmen ließ, erwarb er sich ein praktisches Verdienst: seinen Bemühungen dankte es die französische Bühne, daß die niedere Posse der ernsten Schauspielkunst keinen Abbruch that. Die glänzende Erhebung der letzteren ist die einzige Erklärung für die Machtlosigkeit, die das Schicksal der Burleske in Frankreich wenigstens im Vergleich zu anderen Ländern war. Der italienische Naturalismus, über welchen Dubos so hart aburteilte, wurde aber ein Hauptfaktor in der

*) Reformator der Bühne in Oesterreich unter Joseph II, geb. 1732 Nikolsburg, †1817 Wien.

Digitized by Google

Entwicklung der Tragödie, denn er zersetzte die schädlichen Einflüsse des entgegengesetzten Extrems; ohne sich an seine Stelle zu setzen, stützte und förderte er somit die reine Natur. Was war alles von den Italienern zu lernen! Mochte später auch Ludovico[13]), voll von den Eindrücken der englischen Schauspielkunst, über seine Landsleute sagen, daß die nackte Natur kalt lasse, so waren sie doch „Menschen" auf der Bühne: wahr in jedem Affekt, oft zu wahr; und trefflich fruchtete es, daß einmal zu Paris die Gegensätze der Darstellung aufeinander prallten, wenn im théâtre français Alexander und Cäsar ihre Leidenschaften nach den Gesetzen der bienséance, im Hôtel de Bourgogne aber mit der Ungeniertheit reiner Naturmenschen ausdrückten[14]). So war denn, ehe Barons gemäßigte Darstellung die herrschende wurde, auf der einen Seite zu viel, auf der anderen zu wenig „Kunst"; aber fragen wir, wer der genialere Schauspieler war, so gebührt dem Italiener ohne Zweifel der Vorrang. „Sie wissen verschiedene Charaktere darzustellen, sind wandlungsfähig, während in anderen Nationen größere Truppen gebraucht werden und jeder Schauspieler sein eng begrenztes Fach hat"[15]), sagt Riccoboni wiederum mit Stolz von seinen Landsleuten, und diese Vorzüge wurden gewiß schon von den Zeitgenossen anerkannt, denn das théâtre français trat mit der italienischen Bühne in enge Beziehungen; verschmähte es doch nicht einmal die Clairon[16]) auf dieser vor das Pariser Publikum hinzutreten, während Riccoboni in seinem Sohn Francesco einen italienisch-französischen Schauspieler erzog.

Gottscheds „Büchersaal"[18]) berichtet 1745, daß Ludovico etliche Jahre früher die Aufsicht über die Truppe des Herzogs aufgegeben habe, und fährt wörtlich fort: „Er lebt also seit der Zeit, als ein Gelehrter, und wendet seine Muße dazu an, wozu die wenigsten von seiner ehemaligen Profeßion geschickt sind: nämlich zur Untersuchung und Erklärung der wahren Regeln der Schaubühne, wovon fast alle seine Schriften handeln." Diese Schriften zeigen einen Fachmann von seltener Erfahrung; er ist der berufene Richter über alles, was die Bühne angeht, ob er nun über dramatische Dichtkunst und ihre Wirkung oder von Redekunst im allgemeinen und speciell über den Vortrag wie die Aktion des Schauspielers spricht. Auf die Kunst des letzteren ist es besonders zu beziehen, wenn Riccobini als der Berufensten einer gepriesen wird, der im Stande gewesen, sowohl die „Quellen des Verderbens, als

Digitized by Google

die Gegenmittel derselben anzuzeigen"[188]). Diese fanden sich in seiner theoretischen Wirksamkeit selbst, sofern sie als der Niederschlag einer fünfundvierzigjährigen Theaterpraxis alles bot, was der modernen Schauspielkunst zur kräftigenden Erziehung diente.

Die erste theoretische Schrift, mit welcher Riccoboni hervortrat, war ein didaktisches Gedicht aus dem Jahre 1728 „Del' arte rappresentativa", wo der vierte Gesang in melodischen Terzinen der italienischen Sprache den angehenden Schauspieler kurz auf die wichtigsten Erfordernisse seines Berufes hinweist. In dieser mit dem trockenen Inhalt seltsam kontrastierenden Form empfiehlt der Verfasser zwar das Studium der Natur, fügt aber hinzu, daß die tragische Darstellung groß und edel sein müsse; so betritt der Theoretiker Riccoboni von vornherein den rechten Mittelweg. Er verweist auf den römischen Pantomimen als das beste Vorbild natürlichen Spieles, denn ein solcher habe anscheinend über verschiedene Seelen verfügt, so bedeutend war seine Vielseitigkeit. Es ist für den Italiener bezeichnend, daß er diese hervorhebt statt der schönen Formen und der Regelmäßigkeit antiker Darstellungsweise. — Neu und an dieser Stelle zum ersten Male tritt hier die Spiegelfrage hervor, welche seitdem im Studium des Schauspielers so oft behandelt wurde und noch heute Gegenstand fruchtloser Erörterungen ist: Wird derjenige, dem die Natur fehlt, „künstlich" vor dem Spiegel den rechten Ausdruck der Gebärden finden? Viel verspricht sich Riccoboni jedenfalls nicht von solchen Versuchen, und späterhin verwirft er sogar die Art des Studiums ganz und gar, weil sie zur Affektation führe, eine Ansicht, welcher man sich in Zukunft auch fast allgemein anschloß. — Im Übrigen bleibt der Verfasser, was Abänderung der Stimme und Ausdruck der Leidenschaften betrifft, ziemlich an der Oberfläche, so daß sein Sohn Francesco die für Anfänger geschriebene, eigene Theorie „L'art du théâtre" mit Recht jenem Gedicht des Vaters vorzog. Die genannte Schrift wird uns später beschäftigen. Ludovicos Lehrgedicht muß übrigens schon früh verbreitet worden und nach Deutschland gekommen sein, da es in Gottscheds „Büchersaal"[20]) 1748 als etwas ganz Bekanntes angesehen wird. Einen deutschen Abdruck konnten wir allerdings nicht früher ermitteln als in Eschenburgs „Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften" (III. Bd. Berlin 1789. S. 87 ff.).

Unter allen Schriften des Ludovico war für die Theorie der

Digitized by Google

Schauspielkunst die wichtigste eine Abhandlung: „Pensées sur la déclamation“ (Paris 1737)*). Ihre historische Bedeutung liegt in der Eröffnung eines neuen Gesichtspunktes, durch den sie der Schauspielkunst förderlich wurde: sie bricht dem Gedanken des dramatischen Unterrichts Bahn und zwar nicht nach der Weise eines Corneille, Racine oder Molière, welche einfach ihre Werke einzeln einstudierten, sondern auf Grund einer halb theoretisch- halb praktisch-allgemeinen Lehrmethode. Die Prinzipien derselben sollten von Mustern der Praxis hergeleitet werden. Baron und die Lecouvreur sind es, auf deren Spiel Riccoboni seine Naturtheorie gründet; das Entscheidende aber ist die Ansicht: wahrhaft instruktiv könne nur ein Unterricht mit „lebendiger Stimme“ sein. Er giebt die Anregung zu den „écoles de déclamation“; gewiegte Künstler sollen die lebenden Modelle sein, nach denen sich die Anfänger bilden. Diese Idee hatte die weitgehendsten Folgen, welche bedeutend zur Hebung der Schauspielkunst beitrugen. Die Vorbereitung wurde allmählich Sitte, und kannte man früher nicht Anderes, als die Vagabundenromantik, wie Goethe sie noch im „Wilhelm Meister“ schildert, so begann der französische Schauspieler nun schon wirklich zu studieren, und seine Kunst erlangte den bedeutungsvollen Ruf der Erlernbarkeit. Natürlich war das nicht das Werk einer einzelnen Schrift, vielmehr griff hier auch die Praxis fördernd ein: Die genannte Truppe des Herzogs von Orleans versammelte sich schon seit dem Jahre 1716 im Theater L'hôtel de Bourgogne, um künstlerische Diskussionen über die Rollen abzuhalten [23]). Dies geschah vor dem Intendant de Menus (Direktor der Hofbelustigungen), in dessen Person zum ersten Male ein angestellter Regisseur hervortrat. In dieser Weise bildeten die Künstler einander fort, und hervorragende unter ihnen gewannen die Stellung des dramatischen Lehrers, wie d'Hannetaire sie später in seiner Schrift „Observations sur l'état (resp. l'art) du comédien“ (1764) trefflich aus eigener Erfahrung darstellte; aber nicht auf die Ausführungen dieses Mannes, welcher mit dem Theoretiker Cl. J. Dorat in die Reifezeit Diderots gehört, brauchen wir uns zu stützen: hier stellt uns die deutsche Kunstgeschichte schon früher in Conrad Ekhof das

*) D'Hannetaire [22]) behauptet zwar, die Abhandlung erst aufgefunden zu haben; da aber Francesco Riccoboni dieselbe schon in seiner Theorie voraussetzt und Lessing sie bereits 1754 in der „Theatralischen Bibliothek“ aufführt, so dürfte ihre Einreihung hier den rechten Platz finden.

Digitized by Google

Beispiel eines ernsten Lehrers vor Augen, der ohne Zweifel Anregung zu seiner unterrichtenden Thätigkeit bei dem älteren Riccoboni fand. Die erste „theatralische Akademie" Deutschlands, welche um 1753 zu Schwerin unter Eckhofs Leitung stand, hat ein Sitzungsprotokoll [24]) vom 18. August*) desselben Jahres aufzuweisen, worin es heißt: „des Herrn Ludwigs Riccoboni Gedanken Ueber die Ansrede, die Gebärden, der Wörter-Thon und dem Betrag der Schauspieler übersetzt vorgelesen." Hierzu gesellt sich eine zweite Notiz [25]) vom 15. Juni 1754, welche lautet: „„Die Schauspielkunst" des jüngeren Riccoboni durchgenommen, mit Anmerkungen und Exempeln erläutert und bewiesen." Schon aus diesen Zeugnissen ersieht man, wozu sich die Thätigkeit des dramatischen Lehrers im vorigen Jahrhundert herausbildete; sie interessiert uns hier nur soweit, als der Einfluß beider Riccoboni auf ihre Entwicklung festzustellen ist.

Was nun der jüngere Francesco in seiner von Ekhof benutzten Theorie bietet, unterscheidet sich wesentlich von der seines Vaters. Auf den ersten Einblick hin möchte man einen Rückschritt zum Klassicismus vermuten, aber die genauere Prüfung ergiebt, daß nur die Sucht, auch das Geringfügigste zu erklären, die Kunst wieder der Natur vorzuziehen scheint. Seine Abhandlung „L'art du théâtre" (Paris 1750) will den Weg zeigen, auf welchem man vorerst zum „Mittelmäßigen" gelangt, statt nur Betrachtungen über das Vorzüglichste anzustellen; sie ist pedantisch, ohne unpraktisch zu sein. Lessing [26]) hat aus der Uebersetzung viel gelernt, darum müssen wir hier auf den Inhalt dieser Schrift eingehen, soweit sie einen Fortschritt der Theorie bedeutet. Schon durch die Erklärung des Standpunktes, den der jüngere Riccoboni aller Theorie und Praxis gegenüber einnimmt, gab er der ersteren frischen Nährstoff. Er verhehlt sich keineswegs, daß der Schauspieler in der Leidenschaft leicht alle Regeln vergesse, aber „durch die Gewöhnung an diese werden seine lebhaften Bewegungen noch allezeit den besten Grundsätzen gemäß erscheinen". Aus der gleichen Ansicht gehen Lessings Lehren in der „Hamburgischen Dramaturgie" und im „Schauspieler" hervor. Über die seelischen Bewegungen selbst und ihren Ausdruck hat Francesco Riccoboni ein kurzes, aber entschiedenes Urteil abgegeben, welches Überzeugung gewinnend unter vielen

*) Eigentlich 11. August, siehe Kürschner: Illustrirtes Musik- und Theater-Journal 1876, Nr. 36.

Digitized by Google

anderen hervorragt. Er bestreitet, daß die naturwahre Darstellung der Affekte bis zu passivem Nachempfinden getrieben werden müsse, denn der Schauspieler, so sagt er, kann weder die schnell aufeinander folgenden Grade des Empfindens ohne Verwirrung durchlaufen, noch von einem Affekt in den anderen überspringen, wenn er nicht Herr seiner selbst ist. Der genaue Anschluß an die Natur wird also abgewiesen, und in wenigen Worten enthüllt Francesco das wunderbare Geheimniß, auf welche Art der Bühnenkünstler im Ausdruck das Rechte trifft, womit er packt und unwiderstehlich hinreißt. In der Rührung z. B. soll er „zwei Finger breit" über das Natürliche gehen; was dieses Maß überschreitet, wird unnatürlich; was darunter steht, ist frostig. Ein Gleichnis[27]) des älteren Riccoboni wird diese im Ausdruck freilich etwas sonderbare Erklärung verständlicher machen: Ebenso wie eine Statue, welche man in einiger Entfernung aufstellen will, mehr als Naturgröße haben muß, damit die Beschauer trotz der Entfernung sie unter dem Gesichtspunkt der rechten Proportion aufnehmen, so verlange die Kunst des Schauspielers ein Anschwellen der Wahrheit, welches dieselbe in der Entfernung als „reine" Wahrheit erscheinen läßt. Wie der Zusammenhang, dem Riccoboni dieses Bild einwob, klar erweist, dachte er hier weniger an die äußere Erscheinung, als an die ganze Darstellung, den Vortrag nicht ausgeschlossen. Übersehen wir diese kleine Schwäche des Gleichnisses, welches doch eigentlich nicht auch dem Gehör gerecht wird, so trifft es den Kern der Sache und beweist, wie klar und einfach von Francesco das Rechte dargeboten wird. Übrigens fand hiermit die theoretische Forschung in diesem Punkte ihren vorläufigen Abschluß; die Encyclopädie[28]) nämlich beendet sie mit demselben Gleichnis, indem sie nur für die Statue ein Gemälde einsetzt.

Folgen wir dem jüngeren Riccoboni bis in die Einzelheiten seiner Schrift, so geschieht es, weil gerade sie neue Gedanken von großer und allgemeiner Bedeutung enthalten. Er wendet den einzelnen Affekten seine Aufmerksamkeit zu und äußert gelegentlich über das Trauerspiel, daß auch in ihm dem Darsteller ein heiteres Aussehen*) erlaubt sei; das Lustspiel aber erfährt eine gewaltige Erhebung in dem Zugeständnis: alle Leidenschaften, alle Stellungen „schicken" sich auch in ihm, und die Empfindung kann auch hier auf's Höchste getrieben werden. In beiden Lehren — welch' eine

*) „Ansehen" bei Lessing.

Digitized by Google

neue Auffassung von Tragödie und Komödie! So schroff war Grimarest dem Klassicismus doch nicht begegnet, als er beide dramatischen Gattungen im Spiel zu nähern suchte. Entweihung hätte es am Anfang des 18. Jahrhunderts geheißen, in das Trauerspiel die Miene des Lustspiels zu tragen, und wer hätte anderseits das Lustspiel eines Ausdrucks der echten Trauer gewürdigt? Francesco Riccoboni hat hier Betrachtungen angestellt, welche noch heute fordern, daß man über sie ernst nachdenke, denn selbstverständlich ist es leider noch immer nicht, daß auch die tragischen Affekte im Lustspiel wahren Ausdruck erhalten müssen. Der Darsteller fördert die Wirkung desselben gewiß nicht, wenn er jene nur flach aufträgt, statt das Unglück so zu empfinden und empfinden zu lassen wie im Leben, wenn in sonnenhelle Tage der Freude ein Schauer trüber Erfahrung fällt. Das Weinen in der Komödie reißt uns oft aus aller Illusion; es ist nicht täuschend, es verrät den Schauspieler, der uns den guten Ausgang ahnen läßt, als läge hierin das Charakteristische des Lustspiels, statt in dem Ende, den ihm der Dichter giebt. Sache der Regie ist es, darauf zu achten, daß man der Darstellung nicht anmerke, sie diene im Ausdruck einer von beiden dramatischen Gattungen.

Manches treffliche Wort bietet die Schrift „L'art du théâtre" über das „stumme Spiel" einzelner und mehrerer Darsteller, das im zweiten Falle als „le jeu de théâtre" (Theaterspiel) technisch bezeichnet wird, über die Ausgleichung der gesammten Aktion, sowie über die kleinsten und feinsten Züge, welche dem Spiel den Stempel der Wahrheit aufdrücken. Diesen Beobachtungen wenden wir uns füglicher dort zu, wo sie in der Theorie ihren Abschluß fanden, also bei Lessing. Nur eine Lehre findet sich unter der Detailarbeit des jüngeren Riccoboni, die noch besprochen werden muß, ehe wir den Boden Frankreichs verlassen, denn sie betrifft einen Punkt, worin sich Deutschland hauptsächlich von seiner Lehrmeisterin scheidet: in der Darstellung nämlich des Edlen und Majestätischen. Was Francesco Riccoboni und ähnlich denkende Theoretiker in Frankreich hierüber sagen, trug dort wenig Frucht; denn mochte der tragische Held auch natürlich sprechen gelernt haben, er blieb im antikisierenden Drama Frankreichs der Poseur. Worte, welche auch hier Natur predigten, verhallten ungehört, und soll auch nicht behauptet werden, daß der französische Tragöde natürliche Ungezwungenheit der Bewegung nie er-

Digitized by Google

lernt habe, so blieb ihm das doch fremd, was Riccoboni, der jüngere den Höhepunkt des Edlen nennt: dieser ist erst erreicht, wenn die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Gestalt des Schauspielers fortfällt und die Seele desselben allein zu wirken scheint. Wie aber geschieht das? Nur dadurch, daß die edle Haltung des Darstellers eine völlig unbewußte zu sein scheint, daß kein Faltenwurf, keine Lage des Armes das Schöne beabsichtigt. So kommt jene Wirkung des Edlen zu Stande, welche Francesco Riccoboni eine rein seelische nennt. Er erblickt also das Edle in der höchsten Durchgeistigung der Gestalt und Haltung, welche das rein Äußerliche der Teilnahme des Zuschauers entzieht, statt nach dem Sinne des französischen Nationalgeschmacks in der reinen Plastik. Aber solche Stimmen sind vereinzelt; im allgemeinen hielt die Theorie für das antikisierende Drama an der Plastik fest und die Praxis erst recht: der Klassicismus wußte wenigstens nach dieser Seite hin erfolgreich das Zeichen der Unausrottbarkeit seines Geistes zu errichten, der dem Wechsel der Zeiten und ihres Geschmackes trotzte. Das Studium der Bildwerke des Altertums, der Stolz ihrer Haltung, der edle Gestus, die schöne Anordnung des Gewandes, das ist es, was die Encyclopädie dem Tragöden empfiehlt, und dies eben dort, wo die Natur Barons gepriesen, zum Muster aller Zeiten erhoben wird! Jetzt erst wird es ganz klar sein, weshalb der Franzose sich hiervon nicht trennen konnte und kann: seine Klassiker haben ihm diesen Geschmack als ein Vermächtnis für alle Zeiten mitgegeben, und hier an dem Punkte, wo unsere Darstellung von Frankreich herüber nach Deutschland führt, handelt es sich darum, das charakteristische Hauptmerkmal der Trennung beider Nationen festzustellen, welches im allgemeinen darin liegt, daß der Geschmack beider Völker endlich einen verschiedener Begriff von der reinen Natur des Schauspielers herausbildete: sie ist bei uns realistischer gefaßt worden selbst da, wo keine Differenz der dramatischen Dichtungsart vorliegt, sondern lediglich Gestalten in Betracht kommen, wie sie Corneille und Racine geschaffen haben. Nicht den Vortrag also, sondern nur die Gebärdensprache, die körperliche Haltung des Darstellers trifft diese Beobachtung; sogar die Aufklärung läßt später noch das „Malerische" auf der französischen Bühne bestehen. Oft sind die unterschiedlichen Merkmale der Naturauffassung französischer und deutscher Schauspieler nichts als geringe Schattierungen der Art,

Digitized by Google

wie ein solcher äußerlich in die Erscheinung tritt; aber sie sind doch da und müssen beobachtet werden. Man darf nicht Widerspruch oder Konfusion vermuten, wenn der französische Schauspieler eben so gut wie der deutsche natürlich genannt wird, denn jeder ist es in seinem Sinne, ist es am hartnäckigsten dort, wo er edel und majestätisch sein soll, und hierin folgte der Franzose den Lehren Francesco Riccobonis gewiß nicht; aber Ekhof that es und zwar nicht, indem er sich und seine Schüler, welche das Evangelium künstlerischer Wahrheit in die Bühnenwelt hinaustrugen, an den Buchstaben der Theorie band, sondern herausfühlte und lehrte, was sich an Wahrheitsempfindung hinter starren Regeln barg. Theorie der Schauspielkunst muß ebenso gefühlt wie verstanden werden! Wo man sie so begriff, da zeigte sich ihr Nutzen so klar, wie er in einer Rede Ekhofs an die Mitglieder der Akademie hervortritt. Es war am 15. Juni 1754, als er im Anschluß an die Lektüre der Schrift des jüngeren Riccoboni die Franzosen als Lehrmeister der Deutschen besprach und dann die Sitzung mit den Worten schloß: „Allein dabey haben wir uns sorgfältig bestrebt, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzusondern, und uns fest entschlossen, nichts an dieser Kunst von ihnen zu behalten, noch anzunehmen, was mit der Natur nicht übereinstimme, und auf dem Probirsteine der Wahrscheinlichkeit für bewährt befunden werde."

Die beiden Riccoboni übten auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst einen unvergleichlich großen Einfluß: Lessing übersetzte nicht nur die Theorie des jüngeren, er kannte auch Ludovicos Werke, wie die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", und die „Theatralische Bibliothek" beweisen. Aber schon früher fanden beide Männer ihre Würdigung durch Gottsched, der sie in seinem Auszug zu Batteux' „Les beaux arts réduits à un même principe" (Leipzig 1754) unter Lehrern der Rede- und Schauspielkunst aufführt [29]) und zwar im Verein mit Rémond de Ste. Albine, dem Verfasser der Theorie „Le comédien". Diese Schrift ist die letzte, welche in Frankreich für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Betracht kommt; mit ihr findet unsere Behandlung der französischen Theorie vor dem Anbruch der Aufklärungsperiode ihren Abschluß.

Rémond de Ste. Albine *) findet mit gutem Grund erst an

*) 1699—1778 Paris. Litterat. Redakteur der „Gazette de France" und des „Mercure". Lustspiele: „Amour au village", „Convention téméraire" 1749. Mitglied der Berliner Akademie.

Digitized by Google

dieser Stelle seine Würdigung, wiewohl sein „Comédien“ (1747) drei Jahre früher als des jüngeren Riccoboni „L'art du théâtre“ erschien. Diese Schrift nämlich ist nach des Verfassers eigener Angabe[30]) schon mehrere Jahre vor der Veröffentlichung abgefaßt worden; ferner mußte sie bei dem Gegensatze, in den sich der Autor zur Theorie seines Vaters stellt, dieser angereiht werden. Beide Riccoboni wirkten als Schauspieler und Theoretiker für die französische Bühne, Rémond dagegen steht abseits, nicht zur Zunft gehörig, und trägt die Miene des Dubos und Batteux zur Schau. Er weiß nichts von früheren Schriften, er giebt im Vorwort seiner Verwunderung Ausdruck, daß noch niemand vor ihm auf die Idee gekommen sei, über die Gesetze der Schauspielkunst nachzudenken; jedoch gleichen die von ihm verkündeten Gesetze den früher gegebenen recht auffällig auch dort, wo es die Materie nicht fordert. Einen besonderen Charakterzug hat seine Schrift darin, daß sie zuweilen den Gelehrten verrät, der tüftelt ohne zu fühlen, weshalb sie, wie Lessing[31]) sagt, alles in allem eine schöne Metaphysik ist, aus welcher der Schauspieler wohl erfährt, was er thun soll, aber nicht wie er es thun soll. Schon die „Correspondence littéraire“[32]) gab der Theorie des Schauspielers Fr. Riccoboni den Vorzug, während daneben freilich die Autorität des Rémond mit einigen kritischen Wendungen und Windungen gesichert blieb. Jener schrieb mehr vom Standpunkte des Praktikers aus: das ist der Kern der Wahrheit, welcher auch hier nicht unberücksichtigt bleiben darf. Trotz alledem hat Rémond auch einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Bühnentheorie besonders weil er Gesetze gab, welche das Glück hatten, von Lessing aufgegriffen und verarbeitet zu werden.

„Die Natur muß den Schauspieler entwerfen. Die Kunst muß ihn vollends ausbilden.“ Nach diesen zwei Punkten ist die Schrift Rémonds geordnet: ein Gedanke, in dem sich richtige Empfindung und Logik so glücklich verbinden, daß man freilich urteilen möchte, es sei nicht nötig, Schauspieler zu sein, um eine Theorie der Bühnenkunst zu schreiben. Hier wird der Darsteller also zum Kunstprodukt seiner selbst erhoben und in knapper Form ein Grundsatz ausgesprochen, der für Deutsche so gut wie Franzosen Geltung gewann, allerdings in verschiedenem Grade, da die folgende Epoche der Aufklärung dem Einwirken der „Kunst“ in beiden Ländern eine verschiedene Grenze setzte und ebenso ungleich ihr Verhältnis

Digitized by Google

zu der „Natur“ fixierte. Wenn sie in Frankreich den Sinn der „schönen“ Natur auch realistischer färbte, so wurde diese mit unserem „idealisierten Naturalismus“ doch eigentlich nicht identisch; oft genug werden freilich beide Begriffe vermischt, wo sich Berührungspunkte zeigen, aber im Grunde gehen sie deshalb auseinander, weil die französische Aufklärung der „Kunst“ mehr Rechte ließ, als dies bei uns geschah. —

Rémond selbst gab der Natur doch so viel Raum, daß seine Theorie trotz ihrer metaphysischen Tüftelei die Aufmerksamkeit Deutschlands erregte. Unter den neuen Gesichtspunkten muß vor allen einer hervorgehoben werden, der im Gegensatz zu der Auffassung des jüngeren Riccoboni steht: diese Betrachtung erledigt namentlich die Frage des Gefühlsausdruckes im Lustspiel wenigstens relativ. Vorauszuschicken ist, daß der Verfasser des „Comédien“ Passivität in der Wiedergabe der Affekte fordert; der Schauspieler soll sich jenem höchsten Grade der Empfindung hingeben, welche der Franzose mit dem Wort „entrailles“ bezeichnet. Wir Deutschen haben keinen einzelnen Ausdruck, der diesem entspräche. Nun aber stellt Rémond die Behauptung auf, der Darsteller des Lustspiels müsse die Affekte zwar vielseitiger, jedoch weniger stark als der Tragöde wiedergeben, weil ihre Skala dort schneller zu durchlaufen sei. Welche Stellung man auch zu diesem Gedanken nehmen mag, dem die Voraussetzung zu Grunde liegt, daß die Komödie nicht so wie das Trauerspiel die Leidenschaften ausprage, so ist doch nicht zu leugnen, daß er für den Schauspieler die Gefahr mit sich führte, im Lustspiel zu verflachen. Diese Gefahr bleibt nur dort aus, wo beide dramatischen Gattungen einander näher gebracht und menschlich in der Auffassung der Leidenschaften gleich gestellt werden, zumal wenn es sich um den Ausdruck des Unglücks handelt. Mag der Tragiker es auch mit größerer Liebe schildern als der Komiker: die Empfindungen des Herzens müssen mit echter Farbe von beiden gezeichnet und folglich ebenso dargestellt werden; handelt es sich aber nicht um Trauer und Verzweiflung, sondern um andere in beiden Gattungen noch häufiger gemeinsam erscheinende Affekte, so wäre vollends für den Schauspieler der Komödie keine Ursache vorhanden, jene Leidenschaften, welche die von ihm verkörperte Person charakterisieren, weniger prägnant auszudrücken.

Es ist um so wunderbarer, daß Rémond im Lustspiel nicht

Digitized by Google

auch auf den vollendetsten Ausdruck der Affekte dringt, als er mit seinem Grundsatz „ne riez presque jamais, si vous voulez que je rie“ beweist, wie er in der Hauptsache die nothwendige Natürlichkeit des Darstellers erfaßt hat. Derselbe muß, so verlangt es Rémond, selbst Vergnügen an der komischen Person haben, die er darstellt, um nicht nur als ein „gedungener Mensch“ zu erscheinen. Diese Munterkeit soll aber mehr im Spiel als auf dem Gesichte liegen, das heißt also: der Schauspieler darf subjektiv an der Komik des Stückes nicht teilhaben und seiner eigenen Wirkung sich nicht bewußt zeigen. Demnach wäre es nur folgerichtig gewesen, wenn die Theorie des Lustspiels ein völliges Aufgehen in die Rolle gefordert hätte, als lebe der Darsteller sie wie ein Mensch der Wirklichkeit vollkommen aus.

Rémond bietet in seiner Theorie „Feinheiten“, wie er sich selbst äußert, von denen einzelne doch mehr als künstlerisch wertlose, metaphysische Grübeleien sind. Sie gehen alle im Grunde auf einen Begriff zurück, den man in theoretischem Sinne das „Feuer“ nennt. Was der jüngere Riccoboni und Rémond hierüber sagen, wurde von der späteren Theorieschreibung überzeugungsfreudig aufgegriffen, durchdacht, beleuchtet und weiter verwertet: „Es ist nicht Heftigkeit der Deklamation, heißt es im „Comédien“, „oder Gewaltsamkeit der Bewegungen, sondern die Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit der alle Teile, die einen Schauspieler ausmachen, zusammentreffen, um seiner Aktion das Ansehen der Wahrheit zu geben.“ Diese verschiedenen kleinen Züge, deren schnelle Konzentration erforderlich ist, bilden nun jene Feinheiten, wie sie Rémond, hier wohl zumeist auf Grund von Beobachtungen der Praxis, theoretisch fixierte. Baron wirkte nach; das zeigen besonders einzelne Partien über die Gebärde, in welcher ihn Lucas nach Berichten der Clairon den vollkommensten Meister nennt. Es ist unmöglich, die Theorie Rémonds hier bis in diese Einzelheiten zu verfolgen; die Bedeutung seiner Schrift liegt auch weit mehr in den Erklärungen allgemeiner Art; diese stellen in scenischen Erläuterungen und Rollenanalysen einen Fortschritt der Theorie dar. Die „Hamburgische Dramaturgie“ [XVI] verweist besonders auf das Meisterstück Rémonds: die theoretische Darstellung des Orosman in Voltaires „Zaire“, den man im vorigen Jahrhundert so brennend gern spielte, wie in unserer Zeit etwa den Narziß oder Kean. Dort behauptet nun Lessing,

Digitized by Google

Ekhof habe diese Rolle nach den Regeln des „Comédien" so gespielt, „daß man meinen sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein". Das war er nicht, wohl aber ist es möglich, daß Ekhof die Auffassung Rémonds zu der seinen machte, da er die Theorie desselben kannte. Ebensowenig wie seine Biographen Kürschner[33]) und Uhde[34]) den Einfluß der beiden Riccoboni auf Ekhof hinlänglich beachten, wissen sie etwas von seiner Stellung zu Rémond. Unter Ekhofs Papieren*) findet sich die übersetzte Einleitung des „Comédien" von seiner Hand abgeschrieben. Der Torso dürfte als Beweis dafür genügen, daß der deutsche Schauspieler sich für diese Schrift interessierte und daß seine Bemühungen um die theoretische Behandlung seiner Kunst ihn auch auf das Studium Rémonds führte.

Wir haben chronologisch vorgreifen müssen, um den Einfluß des „Comédien" darzustellen. Die Ankündigung einer deutschen Bearbeitung erfolgte bereits im April 1748 und zwar durch Gottscheds „Büchersaal" (III. Bd. 4 St.). Dort wird von einem Angehörigen der „römisch-kaiserlich-deutschen Schaubühne" zu Wien mitgeteilt, er werde die Übersetzung des Rémond übernehmen und die Schrift mit wichtigen Zusätzen „seinen deutschen Mitgehülfen zu gute" bekannt machen. Später verlautet nichts mehr hiervon, und ob jenes Vorhaben ausgeführt worden, steht dahin. Der „Bücherjaal" kritisiert den „Comédien" freundlicher, als Lessing es später that, und nennt ihn nützlich für die Praxis der Schauspieler. Wie dem auch sein mag, in die Entwicklung der Theorie griff Rémond gewiß ein: er ist der letzte von den Theoretikern des théâtre français, die Gottsched noch kannte[35]). Die folgenden gehören mit dem Schauspieler Lekain und der Clairon schon in die Periode, welche die reine Natur endgiltig aufnimmt.

*) Ms. Germ. Berol. fol.. 770, Bl. 59—62.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel.

Einen trostlosen Anblick bot das Theater Deutschlands bis zu den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; von Kunst war eigentlich keine Rede, wenigstens bei den Deutschen selbst nicht, und was bis dahin seit beinahe anderthalb Jahrhunderten den Geschmack betraf: ein Bild wüster Zerfahrenheit in allen Städten, welche seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts Engländer, sodann auch Holländer, Franzosen und Italiener auf ihren Wanderzügen besuchten, während der deutsche Komödiant nur schüchtern sein Heimatsrecht behauptete. Diese Zahmheit machte auf der Bühne einem desto wilderen Betragen Platz, welches er dem ungebärdigen Naturalismus des Engländers abgesehen hatte. Unsere westlichen Nachbaren dagegen gefielen sich auch bei ihren Gastspielreisen in Deutschland in dem Stil jenes deklamierenden Marionettenthums, wie es oben in seiner Beziehung zum Klassicismus geschildert wurde, und dasselbe Publikum, welches solche Gegensätze des tragischen Spiels vertrug, vermochte auch den platten Späßen des Arlecchino Geschmack abzugewinnen.

Und dennoch hatte die Schauspielkunst in Deutschland schon vor Gottsched bessere Tage gesehen. Allerdings nicht die Banden, sondern Schüler waren es, deren Schauspielkunst Christian Weise [1]), der bekannte Zittauer Gymnasialdirektor (1642—1708), einer Ästhetik und Theorie würdigte. Weise sah die Bühne als eine Schule der Gewandtheit und Beredtsamkeit für die Jugend an und gab deshalb seinen Stücken Vorreden bei, in denen er sich über die Kunst der Darstellung äußerte. Diese ersten Ansätze zu einer Schauspielerästhetik in Deutschland zeigen, daß damals schon auf der Zittauer Schulbühne eine Natürlichkeit aufflackerte, wie sie unserer heutigen Schauspielkunst die Lebenswahrheit verleiht. Da heißt es z. B. in „Lust und Nutz“ *): „In den meisten Dingen sahe ich auf der Leute Naturel, welche die Per-

*) Eine dramatische Sammlung (1690).

Digitized by Google

son haben solten. Waren sie munter oder schläfferich, trotzig oder furchtsam, lustig oder melancholisch, so accomodirte ich die Reden auff solche Mienen, und auff einen solchen Accent, daß sie notwendig ihre Sachen wohl agiren musten." Dazu fordert Weise die „gemeine Expression" („Liebesalliance") oder, wie es im „Körbelmacher" heißt, die Aussprache nach dem „gewöhnlichen dialecto". Er sah streng darauf, daß jeder Schüler für den Charakter seiner Rolle den rechten Accent des Vortrages fand, um die Gestalten des Kavaliers, des vornehmen Frauenzimmers, des liederlichen Kerles, gemeinen Mannes oder Juden scharf zu zeichnen, und für gewisse Rollen gab er sogar dem Dialekt die Bühne frei. Nur die Sprache der Fürsten sollte eine höhere sein, worin wir nicht etwa ein Zugeständnis an den Klassicismus erblicken müssen. Von einem solchen war der kerndeutsche Rektor weit entfernt, wie der Gegensatz zwischen seinen Bestrebungen und denen der gleichzeitigen Jesuitenschule zu München klarlegt. Wenn die Zöglinge hier auf Pathos und Plastik abgerichtet wurden [2]), so geschah es ohne Zweifel nach dem Muster der französischen Bühnenkunst, welche schon im 17. Jahrhundert besonders eifrig in der Hauptstadt Baierns gepflegt wurde [3]). Für Pathos aber und Plastik, möchte man sagen, blieb den Schülern Weises nicht die Zeit, da sie in folgender Regel ein Grundprinzip ihrer Darstellung erblicken mußten: „Wenn ein langes Spiel nicht soll verdrüßlich werden, so muß alles hurtig nach einander fliessen, daß ein Affect gleichsam den andern treibet."

Dagegen giebt der Pater Franciscus Lang in seiner lateinisch geschriebenen Theorie der Schauspielkunst [4]) (1727) ein getreues Bild der klassicistischen Manier, wie sie für das Zeitalter Ludwigs XIV. bereits geschildert wurde. Das Jesuitenkollegium spielte bis in das 18. Jahrhundert hinein lateinische Dramen unter reger Teilnahme des bairischen Hofes und der Bevölkerung, bis es in seinen Darstellungen von Berufsschauspielern verdrängt wurde. Die Proklamation der reinen Natur machte seine Spielweise unmöglich, wie dies aus den Verdammungsurteilen Nicolais [5]), Schubarts [6]) und Buchers [7]) deutlich hervorgeht. Wenn Goethe [8]) noch 1786 günstiger sich vernehmen ließ, so erblicken wir die Ursache dazu in seiner Hingabe an den Geist der Antike, welcher wohl auch mit Rücksicht auf die Kunst des Schauspielers seine Phantasie schon damals anzog, als Italien ihn dem klassischen Ideal folgen hieß und Iphigenie der Liebling seiner Gedanken war. Doch hiervon

Digitized by Google

später! Die Pflege der Schauspielkunst war übrigens bei den Jesuiten ebenso großartig organisiert wie in der Zittauer Schule; aber weder die vortreffliche Regie [9]) im Münchener Kollegium noch die gesunden Ansichten Weises, welche offenbar fast nur seinen Schülern zu gute kamen, zeigen, so weit dies festzustellen ist, irgend welchen Einfluß auf die deutschen Wandertruppen oder auf die spätere Theorie im 18. Jahrhundert.

Vor Gottsched und seiner Zeit jeglicher Protektion, jeglicher einsichtsvollen Teilnahme an ihrer „Beschäftigung" entbehrend — des Magister Velten Prinzipalschaft war nur ein kurzer Lichtblick gewesen — zogen die deutschen Truppen umher, oft an der Verwirklichung ideal gefaßter Absichten auf Hebung der Kunst durch den Indifferentismus des deutschen Volkes gehindert. Nicht etwa, daß dieses auf den Besitz einer Bühnenkunst hätte verzichten mögen, aber wenn irgendwo, so zeigte sich hier bei seinen oberen Schichten die Schwäche in der Anbetung des Fremden von einer gar zu häßlichen Seite. Der Mangel an dramatischer Poesie fällt zwar schwer in die Wagschale der Beurteilung und entschuldigt vieles, wenn man wie üblich Dicht- und Bühnenkunst des vorigen Jahrhunderts ohne Sonderung der historischen Kritik unterzieht. Löst man jedoch beide Künste von einander, betrachtet man einmal vom ästhetischen Standpunkt die Kunst des Schauspielers allein, so drängt sich die Frage hervor: warum wurde ihr so geringe Wertschätzung zu teil, warum wurde ihr so spät ein Boden geschaffen für eine theoretische Entwicklung?

Fehlte es auch damals an eigenen Produktionen dramatischer Poesie, welche dem Bedürfnis unseres Volkes auf die Dauer hätten genügen können, so besaß die deutsche Schauspielkunst immerhin ein großes Repertoir ausländischer Dichtung; diesem kam jedoch keine anständige Regie und keine eigene Dramaturgie zu Hülfe. Der einzige Grund dafür ist der: es war dem gebildeten Menschen verwehrt, sich mit dem Theater überhaupt zu beschäftigen, und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnete das Urteil stumpfsinniger Prüderie die schriftstellerische Bühnenproduktion eines deutschen Autors als schandhaftes Treiben. Wenn das Lager der Hamburgischen Theologen [10]) schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wie später J. J. Rousseaus in der Theateranschauung noch flachere Nachtreter unter den Deutschen es dahin brachten, wie hätte gar erst die Kunst des deutschen Schauspielers

Digitized by Google

auf Förderung hoffen können? Nicht weil die Dramen fehlten, sondern weil nach dem Vorbild der Höfe ein Franzose als Künstler, ein Deutscher als Gaukler genommen wurde, wies man diesem Stall oder Bude zu, während jener würdige Stätten zur Pflege der tragischen Muse besaß. So fanden ihre Gaben nur in fremder Interpretation das Interesse des deutschen Publikums, und wenn dieses an heiterem Spiel Zerstreuung suchte, ließ es sich im Süden durch Stranitzky*) oder im Norden gar durch Eckenberg [11]) anlocken, um die Fortschritte zu belachen, welche Arlecchino gemacht, seitdem er aus Italien in die Welt gewandert war; um so abgeschmackter muß dies erscheinen, als schon Velten's „Berühmte Bande" gute Molière-Darstellungen geboten hatte. Das Interesse für die niedere Komik war ein anderes als heutzutage, es wurzelte tiefer und war ein so starkes, daß es der ernsten Schaubühne sogar schädlich wurde, weil hoch und niedrig allen Sinn für sie einbüßte. Wie mußte das alles eine Entwickelung der deutschen Schauspielkunst niederhalten! Und betrachten wir sie wieder in Verbindung mit der vaterländischen Dramatik, so ist doch nicht zu leugnen, daß in „Haupt- und Staatsaktionen" unter den Schlacken hohlen Bombastes und sittlichen Unflates oft eine Feuerlohe von deutschem Temperament hervorschlägt, deren Lichtschein, wäre er in die geistige Dämmerung gefallen, welche das künstlerische Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte, mit Notwendigkeit hätte darauf hinweisen müssen, daß die dramatische Dichtung in ihrem innersten Kern auf dem Wege einer volkstümlichen Entwicklung war. Sie konnte auf diesem Wege bleiben, wenn der unaufrottbare Zug nach dem Westen in unserem deutschen Geschmack damals nicht ein so starker gewesen wäre, daß er sie gewaltsam dorthinüber drängte. So bedeutungsvoll unter den damals gegebenen Verhältnissen ihre Entwicklung über Gottsched und Lessing zu Schiller und Goethe war, ließe sich doch eine Entfaltung unserer dramatischen Produktion ohne den Eingriff französischer Fremdherrschaft sehr wohl denken. Daß ein deutsches Genie fehlte, welches diese Bahn hätte wandeln können, scheint deswegen kein schlagender Einwurf, weil begreiflich ist, mit welcher Gewalt

*) Pachtete 1712 das erste stehende deutsche Theater in Wien (1708 am Kärntner Thor erbaut). Vgl. die ausführliche Charakteristik A. von Weilens: ADB. 37 (1893), S. 765—74.

Digitized by Google

die besprochene Engherzigkeit deutscher Anschauung über dramatisches Schaffen den dichterischen Genius der Nation darnieder drücken mußte. Aus diesem Grunde war eine Anknüpfung an Gryphius, eine Klärung Lohensteinischer Dramatik und ein Fortschritt deutscher Dichtkunst über beide hinaus nicht denkbar; man mußte zum Fremden greifen. In unserem Volke selbst suchen wir die Ursache zu der Einsetzung französischer Dicht- und Schauspielkunst, denn Ersatz konnte nur das bieten, worauf der Geschmack der höchsten Schicht unserer Nation gerichtet war — ein Geschmack, der fast mit Naturnotwendigkeit das Auftreten eines Gottsched bedingte. Diese Notwendigkeit scheint uns nicht hinreichend genug in der Litteraturgeschichte begründet und von einem der jüngsten Forscher, von Braitmaier, sogar verkannt zu sein. Weder ist hier der Platz zu einer „Rettung" Gottscheds, noch würde eine solche den Reiz der Neuheit haben, aber nur dann lassen wir dem Bühnenreformator in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir die Bedingungen ins Auge fassen, unter welchen er auf die Kunst des Darstellers Einfluß übte: sie lagen in dem Wesen der Dichtkunst, für die er eintrat; dieser Einfluß war also ein indirekter und auch von Gottsched, wie wir sehen werden, nicht beabsichtigt. Beide Künste sind hier nicht zu trennen und darum ist es für die Schauspielkunst wichtig, darauf hinzuweisen, daß Gottsched sich nicht auf eigene Faust den Franzosen anschloß, sondern im Sinne der oberen Zehntausend, deren geistige Bildung schon von französischem Geschmack in Bande geschlagen war. Demgemäß also erklären wir auch die Gestaltung unserer Schauspielkunst aus dem Nationalgeist heraus und aus den Wendungen, die seine geschichtliche Entwickelung nahm.

Als Gottsched das antikisierende Drama, welches bekanntlich schon vor ihm auf der deutschen Bühne Eingang gefunden hatte, zu kultivieren begann, war der „französische" Begriff reiner Natur über die Grenzen seines Geburtslandes noch nicht hinausgetragen worden. Die eingewanderten Truppen Frankreichs, von denen die unseren zu lernen Gelegenheit hatten, spielten tapfer nach der alten Ueberlieferung fort und ließen sich ihr hohles Pathos nicht stören. Da die Truppe der berühmten Prinzipalin, auf welche es hier zunächst allein ankommt, sich nach ihnen bildete und plötzlich klassicistische Manier annahm, so ergibt sich hieraus die Art des Spiels, welche der Neuberin ein Vorbild war. Was wußten die Fran-

Digitized by Google

zosen, denen Deutschland zur Heimat geworden war, von den Vorgängen der Pariser Bühnenwelt, von Naturbestrebungen? Und, erhielten sie auch Kunde — so schnell hätte sich der starrköpfige Komödiant von dem nicht losgemacht, was er einmal für gut hielt. Die alte französische Darstellungsweise, nicht die vorgeschrittene Form der damaligen Bühnenkunst Frankreichs, hielt also ihren Einzug auf dem deutschen Theater; wenn nun Gottsched, in dessen Person man den Liebhaber des „regelmäßigen Dramas" und den Kenner der Schauspielkunst nicht zu trennen pflegt, in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst die gleiche Beurteilung erfährt, wie sie ihm wegen seiner Stellung zur dramatischen Dichtung zu Teil wird, so ist dies nicht richtig, und hier verlangt das Wirken Gottscheds einige Erklärungen.

Wo findet sich der Beweis, daß er die Truppen, welche seiner Reform dienten, mit Ueberzeugung zu klassicistischer Darstellungsweise abrichtete? Die thatsächlich bestehende Praxis liefert diesen Beweis nicht: sie bildete sich nach dem fremden Beispiel von selbst; soweit wir aber die theoretische Anschauung Gottscheds über die Kunst des Schauspielers erkennen, gestaltete sie sich zu Gunsten der Natur aus. Wie es im deutschen Volke an Gegenströmungen nicht fehlte, welche die Haupt- und Staatsaktionen wider das französische Drama zu halten strebten, so konnte Gottsched den Deutschen nicht ganz verleugnen, wenn er in der Auffassung der Schauspielkunst den Unterschied zwischen deutschem und französischem Gefühlsleben herausahnte. Vermissen wir aber an ihm die Initiative, der von Lessing verdammten Spielart der deutschen Truppen eine entschiedene Richtung auf die Natur zu geben, so lag dies offenbar daran, daß Gottsched, noch zu sehr ein Kind, nicht ein Führer seiner Zeit und nichts weniger als ein weitblickendes Genie, einfach den Weg nicht fand, um mit Entschiedenheit in die Praxis umzusetzen, was seine bessere Einsicht ihn theoretisch lehrte. Er war bei aller Energie ein langsamer Geist, der vor lauter Erwägungen nicht zum Schlusse kam. Man betrachte Gottsched als Ästhetiker des Bühnenverses: man wird das Schwanken, das mühselige sich-Hinschleppen in Skrupeln um diesen Gegenstand als das schlagendste Beispiel seiner Saumseligkeit erkennen. Von dem Beginne seiner theatralischen Thätigkeit an zwischen der Ästhetik der Schweizer, Italiener, Franzosen und Engländer geistig umherirrend, bricht er den Stab über das „verdrüßliche" Reimen, bleibt

Digitized by Google

dann wieder lange im Unklaren und schließlich klebt er am Alten, unfähig, der Bühnensprache die Natur zu schenken. Warum aber unfähig? Weil Gottsched in schiefer Stellung zwischen dem deutschen und dem französischen Wesen unmöglich den gordischen Knoten zerhauen konnte, den bombastische Alexandriner und deutsche Forderung an echte Kraftsprache für sein ästhetisches Empfinden bildeten. — Wie er somit den Schauspieler von dem Zwang zu hohler Deklamation nicht befreien konnte, so stand er überhaupt seiner Kunst unschlüssig gegenüber. Er lehrte Pathos und Plastik weniger, als daß er sie bestehen ließ, nachdem die Neuberin, welche sich in Dresden, Braunschweig und Hannover nach den Franzosen bildete, die klassicistische Schauspielkunst eingebürgert hatte. Als heilsame Reaktion gegen den voraufgehenden Naturalismus der deutschen Banden konnte er sie anfänglich nicht verwerfen, und als ihm in seinen theoretischen Erwägungen jedenfalls die Augen darüber aufgingen, daß man schauspielerisch vom Regen in die Traufe gekommen war, vermochte der befangene Mann doch nicht, das Gold der Naturstudien französischer Theoretiker in deutscher Münze zu verausgaben. Hierin ließ er sich von Lessing den Rang ablaufen, der den Unterschied zwischen französischer und deutscher Naturauffassung klarer erkannte und aus jener nicht nur theoretisch lernte, sondern das Erlernte mit weiser Auswahl auch für die deutsche Bühne praktisch verwertete.

Gottscheds Theorie der Schauspielkunst fordert wieder die Berücksichtigung der Beredtsamkeit; dies geht zunächst aus seiner „Kritischen Dichtkunst“ [14]) vom Jahre 1730 hervor: Gottsched erinnert [15]) hier an die Alten, weist auf ihre Lehrmeister hin, welche jungen Komödianten Anleitung zum Spiel ihrer Rolle gaben, und aus der Thatsache, daß Cicero von Roscius lernte, zieht er hinsichtlich des Vortrags folgende Lehre: „Weil auch in der That ein Redner und Comödiant in diesem Stücke einerley Pflicht haben: So können sich diese auch aus dem Tractate des le Fauche[u]r, de l'action de l'Orateur [16]) ... manche gute Regel nehmen.“ Dazu empfiehlt er L. Riccoboni, Anbignac [17]) und dessen Übersetzer Steinwehr*), dem die Deutschen Dank schuldeten. Über irgend welche Einwirkung besonderer Art, die Lefaucheur gehabt

*) Wolf Balthasar Adolf v. Steinwehr, Sekretär der deutschen Gesellschaft in Leipzig.

Digitized by Google

hätte, ist uns nichts bekannt. Seine Rhetorik, schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts verfaßt, hatte auf die Theorie der Schauspielkunst höchstens den Einfluß, daß sie wie alle rhetorischen Schriften zu ihrer psychologischen Vertiefung beitrug. Übrigens geht aus der citierten Ansicht Gottscheds über den Traktat des Lefauchenr hervor, daß er seine eigene rhetorische Theorie ebenfalls von Schauspielern berücksichtigt zu sehen wünschte. Aubignac, der im Zusammenhang mit Corneille bereits erwähnt wurde, widmet seine Aufmerksamkeit mehr dem Theaterwesen und seinem Betriebe in weiterem Sinne, als direkt der Schauspielkunst; im besondern will seine Theorie den Dichter mit der Technik der Bühne vertraut machen, und so suchte denn zum Beispiel noch Joh. El. Schlegel[18]) über Bühnensprache sich bei Aubignac zu unterrichten.

Im Anschluß an jene Stelle der ars poëtica (v. 104 f.)

„Male si mandata loqueris,
Aut dormitabo aut ridebo"

wo Horaz auf die Bedeutung der Natur für die Kunst des Schauspielers hinweist, fordert Gottsched ausdrücklich „eine lebhafte Aussprache und Stellung", welche nur durch Empfindungsfähigkeit zu erreichen sei. Die Zunge als Interpret der Natur fördert die Seelenbewegungen zu Tage, sagt Horaz und Gottsched erblickt in der Wahrheit einer so erzielten Ausdrucksweise den Schlüssel zur Aufklärung über die Kunst des Schauspielers. Er begleitet in seiner Übersetzung der ars poëtica[19]) die Gedanken des Römers mit vielfach trefflichen Ausdeutungen und läßt uns somit in seine eigenen Ansichten über Bühnenkunst und ihre Naturwahrheit blicken. Bei dieser Gelegenheit führt Gottsched[20]) folgende Anekdote von einem Schauspieler des Alterthums in die deutsche Theoriebeschreibung ein: „Polus, ein römischer Comödiant, sollte die Electra vorstellen, die ihren Bruder beweinet. Weil ihm nun eben sein einziger Sohn gestorben war, so holte er dessen wahrhaften Aschenkrug auf die Schaubühne, und sprach die dazu gehörigen Verse mit einer so kräftigen Zueignung auf sich selbst aus, daß ihm sein eigner Verlust wahrhafte Thränen auspreßte. Und da war kein Mensch auf dem Platze, der sich der Thränen hätte enthalten können." Diese Erzählung findet sich schon in den 'Noctes Atticae' des Aulus Gellius und kehrt seitdem in theoretischen Schriften überall dort wieder, wo der Verfasser um den Preis vollendeter Natürlichkeit über jenes Gewaltmittel eines sonst vielleicht schlechten Schauspielers

Digitized by Google

hinwegsieht und der Empfindsamkeit wo möglich bis zur Passivität das Wort redet. Gottsched [20a]) geht nicht so weit und eben darin, daß er dieses Experiment des Polus als unnöthig betrachtet, erscheint sein Verständnis für die Wirkung des Schauspielers, welches Kunst und Natur in dieser zu scheiden weiß.

Eine natürliche Anschauung der Schauspielkunst verrät Gottsched auch in seiner „Redekunst“ [21]) (1736) *), welche wie ähnliche Schriften der Antike und der Franzosen jene mit in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht. Das Verhältnis zwischen Cicero und Roscius kehrt wie in so vielen Rhetoriken auch hier als Beispiel wieder und bildet in gewissem Sinne den Ausgangspunkt für diejenigen Erörterungen, welche Redner und Schauspieler gemeinsam angehen. Dieselben finden sich in dem XVII. Hauptstück „Vom guten Vortrage einer Rede überhaupt und im Absehen auf die Aussprache insbesonder“, sowie in dem XVIII. „Von den guten Stellungen und Bewegungen eines Redners“. Jenes zeigt an der theoretischen Behandlung der Affekte, daß Gottsched dort auch an den Schauspieler denkt, der gleich dem Redner die Gemütsbewegungen in sich fühlen muß, um sie bei anderen zu erregen. Da er ihren Ausdruck natürlich gefaßt zu sehen wünscht, bricht er auch dort, wo die schriftliche Theorie sich in Konstruktion verlieren könnte, ab und hebt dagegen den Nutzen der mündlichen Unterweisung hervor. Das XVIII. Hauptstück leitet seine Forderungen an den Redner von der Bühne her; zusammengefaßt sind sie in das eine von Gottsched selbst gebrauchte Wort „Freiheit“ des Mienenspiels und der Geberden — man sieht demnach, wie seine Anschauung über Schauspielkunst beschaffen war.

Als Gottsched im Jahre 1754 einen Auszug aus den „Beaux arts“ des Batteux deutsch herausgab, lag das Studium der französischen Theorie schon hinter ihm. Er verweilt in dieser Schrift mit besonderer Vorliebe bei denjenigen Stellen, wo Batteux sich vom Klassicismus frei macht, und seine eigenen Zusätze steigern hinsichtlich der Natürlichkeit die Forderungen, welche der Franzose an Redner und Schauspieler stellt. Gottsched dringt hier besonders auf eine Behandlung der Stimme und einen Ausdruck, die vollkommen ausschließen, daß hohles Pathos sein Ideal sein konnte. Unzufrieden mit Batteux, äußert er gelegentlich, die Be-

*) Der erste „Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunst“ (1729) kommt hier nicht in Betracht.

Digitized by Google

redtsamkeit in Tönen und Geberden müsse viel weiter gehen, wenn sie rühren, bezaubern und entzücken wolle — „mit bloßer Anmut und Zierlichkeit ist es nicht ausgerichtet, wo man donnern und blitzen soll". Das ist mit deutscher Empfindung gesprochen. Freilich bedurfte es ihrer nicht gerade, um überhaupt die Natürlichkeit des Vortrages als erstrebenswert erscheinen zu lassen; so verschieden sie sich, der nationalen Auffassung nach, hüben und drüben ausgestaltete, schwülstig prahlende Recitation monotones Singen hatte die französische Theorie, welche Gottsched kannte, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts längst verdammt. Diese Thatsache allein würde genügen, um einzusehen, daß das, was Ed. Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst in der Zeit um 1730 etwa als „Leipziger Schule" bezeichnet, Gottscheds Werk nicht sein konnte. Gottsched scheint in ihrer Entwicklung von vornherein mehr eine passive Rolle zu spielen.

Statt uns nämlich auf leere Mutmaßungen einzulassen, welchen alle Belege fehlen, müssen wir uns vorerst, um zu einem Urteil über Gottsched zu gelangen, an das wenige halten, was er hinsichtlich seiner theoretischen Anschauungen schriftlich fixiert hinterlassen hat. Geben wir dann auf dieses Material gestützten Kombinationen Raum, so führen sie auf die bestimmte Ansicht, daß bei allem Mangel an Initiative Gottsched seine natürliche Anschauung der Schauspielkunst doch so zu sagen an den Mann brachte — nicht mit durchschlagendem Erfolg, nicht, indem er sie als eine allgemein anerkannte Neuerung in die Welt setzte, sondern in stiller Vorarbeit für den Berufenen. Es ist falsch in dem ewigen Werdeprozeß unserer geistigen Entwicklung allzu scharfe Einschnitte vorzunehmen: weder endet mit Gottsched die Unnatur, noch beginnt mit Lessing die Natur so, daß eine unüberbrückte Kluft zwischen ihnen bestände, und Lessing hat die Schauspieler seiner Epoche auch nicht aus der Erde gestampft. Diese wurden allmählich zur Natur erzogen, und wenn wir annehmen, daß Gottsched hier einen bescheidenen Anteil hat, so ist dies kein nonsens, sondern wird der Thatsache seiner Wirksamkeit entsprechen. Warum soll man über eine Persönlichkeit wie Gottsched durchaus mit vorgefaßter Meinung auf allen Gebieten aburteilen? Man sollte sie begleiten mit aufmerksamem Blick auf alle ihr eigenen Widersprüche und Gottsched somit nehmen, wie er war. Wenn die Litteratur über sein Verhältnis zur Neuberin sagt, sie sei schon nicht mehr

Digitized by Google

„Gottschedisch-rechtgläubig“ gewesen, als Lessing kam, so fragt man sich: warum? Wer hat sie ihm „künstlerisch“ abwendig gemacht? Die Antwort dürfte ausbleiben. Reibereien über Stüves*) und der Frau Gottschedin Alzireübersetzungen, Eifersucht auf Schönemann**), oder Kostümstreitigkeiten***) können dies nicht verursacht haben. Im Jahre 1743 richtete Bodmer allerdings ein im Druck erschienenes Schreiben [22]) an die Neuberin, worin er sie zum Abfall von Gottsched zu verleiten sucht. Aber hier gerade ist es evident, daß dieser Pathos und Plastik nicht lehrte; die Schweizer wissen sehr wohl: der Dramaturg, der Dichter und Uebersetzer, nicht der die Regie führende Reformator der Darstellung nimmt der Natur den Spielraum: „Wir bedauerten, daß eine solche Meisterin in der Vorstellungskunst sich genöthiget sähe, ihre lebhaften Empfindungen in der kaltsinnigen Sprache des Herrn Professors zu verderben ...“ Die große Wirkung der Neuberin und ihrer berühmten Truppe erklären sich die Schweizer nur durch eine Schauspielkunst, welche mit Natürlichkeit die Hemmnisse der Dichtung überwinden konnte. Gewiß hatte auch Gottsched seinen Anteil, wenn die Neuberische Truppe auf eine solche Darstellungsweise allmählich hinarbeitete und deutsche Natur sich im Lauf der Jahre Bahn brach. Das fünfte Decennium sieht schon werdende Größen, welche die Zukunft der Schauspielkunst ahnen lassen: es sind Ekhof und Ackermann†), welche unter Schönemanns Leitung 1741 ††) nach Leipzig kamen; Gottsched hatte sie gerufen! Er übertrug als Förderer des regelmäßigen Dramas seinen Einfluß auf diese Truppe, welche nun bis zum Jahre 1758 sehr häufig in Leipzig spielte, und verkehrte viel mit Ekhof [23]). Es ist bedauerlich, daß über die Beziehungen Ekhofs zu Gottsched keine intimeren Quellen vorliegen; sonst würde man vielleicht das Rätsel lösen können, wie der anfangs seine Berufsgenossen an Geistesbildung um nichts überragende Schauspieler zu dem Studium der französischen Theorie gekommen ist. Dieses Studium zeitigte wiederum die Schauspiel-

*) 1739 Streit zwischen Gottsched und Neuber über das Vorrecht der „Alzire“ Peter Stüves oder der Gottschedin.

**) 1740, als die Neuber-Truppe nach Rußland ging, knüpfte Gottsched mit Schönemann an.

***) Seit 1742.

†) K. E. Ackermann 1712 Schwerin, 1740 zur Bühne, bis 1771 Hamburg †.

††) Wir folgen in dieser Angabe H. Uhde „Konrad Ekhof“ (in Gottschalls Neuem Plutarch) S. 129: Ostermesse 1741.

Digitized by Google

akademie Ekhofs (1753/54), und Löwen*), der übrigens bei Danzel [23a]) als Mittelsmann zwischen Gottsched und Lessing erscheint, nahm die Bestrebungen des großen Künstlers in Hamburg auf, schon ehe Lessing dorthin kam. Dieser lernte Ekhof [24]) 1756 kennen und fand an beiden Männern eifrige Förderer seiner durchgreifenden Naturreform, an dem Begründer der Akademie sogar einen Lehrer. Auch Löwen war schon vor dem Beginn seiner Wirksamkeit für eine Hamburger Nationalbühne zu Gottsched, den er als Mitglied der Gesellschaft Schönemanns zweifellos in Leipzig oder Königsberg kennen lernte [25]), in nähere Beziehung getreten. Dies ist von Wichtigkeit, denn Gottsched weist in seinem Auszug [26]) aus Batteux' „Beaux arts" (1754) auf das bevorstehende Erscheinen einer Schrift über „Aussprache und Bewegung" der Redner und Schauspieler hin, und 1755 erschienen in Hamburg Löwens „Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes". Gottsched kann nur diese Schrift meinen, in welcher der Verfasser entschieden für die natürliche Schauspielkunst eintritt. Die Vermutung liegt also nicht ferne, daß Gottsched um die Grundsätze Löwens gewußt und sie gebilligt hat.

Lessing, sagt man, war durch Gottsched bedingt, weil er dessen Wirksamkeit zu negieren berufen war — wieviel an diesem Negieren wohl nur auf Einbildung beruht? Thatsächlich hatte Gottsched schon zu vielem den Keim gelegt, was Lessing erntete, ohne es gesät zu haben.

Fassen wir die Praxis der deutschen Schauspielkunst seit dem Auftreten der Neuberin ins Auge, so zeigt sie eine gesunde Entwicklung: während in Frankreich naturlose Kunst aus der Höhe ihres überspannten Idealismus in das Bereich realer Anschauung zurückgeholt wurde, galt es in England und Deutschland, die Überlieferung eines rohen Naturalismus eben damit zu bekämpfen, daß man bei den Franzosen in die Schule ging, eine Notwendigkeit, welche deutscherseits die Neuberin rechtzeitig erfaßte. Freilich kamen die Engländer uns zuvor: charakteristisch genug war es, daß für sie, wie es sich später noch zeigen wird, eine kurze Lektion bei Baron genügte; einen ausgedehnteren Schulzwang duldete ihre natürliche Urwüchsigkeit nicht, in welcher sich bald wieder der Schaffensdrang selbständiger Genialität rührte, wie er an Garrick

*) Joh. Friedr. Löwen 1729—71 Schauspieler, Schriftsteller, als Bühnenreformator in Hamburg für Lessing Bahn brechend.

Digitized by Google

so bewunderungswürdig ist. Der deutsche Schauspieler dagegen tauchte in den eigentlichen Klassicismus der französischen Darstellungskunst unter und arbeitete sich zur reinen Natur durch. Diesen Läuterungsprozeß veranlaßte die Neuberin, wie aus der Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervorgeht; es erübrigt hier nur, auf die Bedeutung der Schule hinzuweisen, welche der Schauspieler durchmachte: sie hob seine Kunst, weil sie ihm aus sich selbst heraus Gesetze zuführte. Einer Theorie gewürdigt und somit ernster Pflege anempfohlen, konnte die deutsche Schauspielkunst allen Hemmnissen siegreich widerstehen, welche ihrer Entwicklung entgegentraten, und endlich legte die Schule schon den Grund zu der Achtung, welche der Stand des Schauspielers später auch im deutschen Volke errang. Dem prinzip- und regellosen Naturalismus war ein Ende bereitet, er kehrte so nicht mehr wieder, wie er bis dahin geherrscht hatte, in einer Weise also, welche die völlige Aufhebung der Kunst bezeichnen würde. Diese gewann vielmehr eine Ästhetik, welcher sich der deutsche Schauspieler bewußt wurde: daher sein Ernst, daher sein Fleiß, welche allmählich erwachten; beide waren ihm nötig, damit er schließlich die Anerkennung ertrotzte; denn was stellte sich ihm alles in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch entgegen! Ein König und die Vornehmsten seines Volkes, dazu Kriegsstürme und schlimmer noch: jene Feinde, welche sich um den Hauptpastor Göze scharten, um mit einseitigem Urteil hemmend in die Entwicklung des deutschen Schauspiels einzugreifen; dazu die Herrschaft des Harlekins und das Prinzipalschaftswesen, welches die Kunst zum Handwerk herabsetzte!

Was zunächst den bösen Einfluß des Hanswurst betrifft, so ist es bekanntlich Gottscheds ureigenstes Verdienst, seine Bekämpfung auf deutschem Boden angeregt zu haben; nur was den Gedanken selbst anlangt, ging ihm L. Riccoboni voraus. In Deutschland war solche Läuterung des Geschmackes mehr denn irgendwo eine Lebensfrage der ernsten Schauspielkunst, welche es am meisten zu fürchten hatte, daß eine Kreatur mit plattem und schmutzigem Witz im Munde ihre Feinde zu Angriffen aufreizte. Gottsched ebnete der tragischen Muse den Siegesweg, welchen sie nach dem siebenjährigen Krieg durchmaß, während der Harlekin wieder nach Süden retirierte, um von Sonnenfels in Wien endlich seiner Macht beraubt zu werden. — Gefestigt also in solider Schulung, wird der

Digitized by Google

deutsche Schauspieler nach Gottscheds Angriff auf die Posse allmählich auch in reinerer Atmosphäre thätig; die Truppen werden seßhafter — das erste sichere Zeichen eines Aufschwungs! Leipzig, Hamburg, Berlin bleiben die Sammelplätze von Bedeutung, auf welche sich künftig unser Blick richten wird; die Kunstpflege concentriert sich also auf die Hauptsitze der Intelligenz; Wien nimmt eine Sonderstellung ein. Leipzig ist die Geburtsstadt der modernen deutschen Schauspielkunst. Hier also und nicht erst in Hamburg, wie wir festzustellen suchten, regt sich die Natur; dort aber bricht sie kraftvoll hervor, durch den Zauberstab Lessings endlich zu vollem Leben erweckt. Schönemanns Truppe, eigentlich mit Eckhof an der Spitze, begleiten wir als erste zu den Thoren Leipzigs hinaus, um zu sehen, was sie ohne Gottsched zu der ferneren Entwicklung der deutschen Schauspielkunst beitrug. Indeß unsere Aufmerksamkeit wird hier noch einmal von ihr abgelenkt und zwar durch einen Mann, der aus dem engen Gesichtskreis seines ehemaligen Lehrers Gottsched hinausstrebt dem Geiste Lessings entgegen: mit vielem Erfolg, doch ohne das Glück, sich ganz der alten Zeit entwinden und den letzten Schritt in eine neue, aufgeklärtere vollführen zu können, weil ein früher Tod ihn an voller Entwicklung hinderte. Dieser Mann ist Johann Elias Schlegel.

Wir wenden uns nach Dänemark, dessen frühzeitig großartige Entwicklung der Schauspielkunst durch Schlegel in enger Beziehung zu der unserigen tritt. Ihre Geschichte giebt Johann Heinrich Schlegel in einem Vorwort zu den Theaterschriften seines Bruders, welche er unter den Werken 1764 herausgab. Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts entdecken wir außer der Thatsache, daß die ersten englischen Komödianten über Dänemark nach Deutschland kamen, zwischen beiden Ländern keinerlei Berührung. Seit Friedrich V. (1746—66) erhob sich das dänische Theater in einer Weise, daß Joh. El. Schlegel es als Muster in einer Gedankenentwicklung darstellte, welche endlich in Lessings Blütezeit auch auf deutschem Boden fruchtbar wurde.

Joh. v. Antoniewicz[27]) trennt das „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" (1746?) und die „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" (1747). Er schließt jene Abhandlung aus der Sammlung ästhetischer Schriften von Joh. El. Schlegel aus, weil sie kein litterarisches oder ästhetisches Interesse beanspruche. Die wenigen Andeutungen, welche er ihr gönnt,

Digitized by Google

müssen nach seiner Aussage genügen, weil sie darthun, daß ihrem Verfasser der nöthige Blick für die technische und finanzielle Seite eines Theaterunternehmens fehlte. „Dagegen können wir aus den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters ersehen, daß er einen vortrefflichen artistischen Leiter abgegeben hätte" heißt es weiter; nicht schon aus der ersten Schrift? Sie läßt es ahnen, und Antoniewicz übersieht, daß sie der zweiten in mancher Hinsicht vorarbeitet, daß beide innerlich zusammenhängen, da die erste Abhandlung neben der technischen und finanziellen Seite auch die künstlerische berührt. Wir legen beide Schriften gemeinsam der Besprechung Schlegels zu Grunde.

Ein frischer Zug geht durch die Ideenentwicklung dieses Mannes, die mächtige Regung eines beinahe genial strebenden Menschen, der in seiner Heimat mißverstanden den Regierungsantritt eines kunstsinnigen Königs als den rechten Zeitpunkt begreift, um auszurufen: „Ein Theater her und Unterhaltung der Komödianten!" Er spricht nach zwölfjähriger Beschäftigung mit der Bühne und hebt selbst die reiflichen Überlegungen hervor, welche er auf die „Regeln des Theaters" und auf die Schauspieler verwandte. Jedes Wort ein Reformwort und jeder Gedanke, der ihm zu Grunde liegt, neu. Neu wenigstens für Deutschland, denn auch Schlegel schöpft aus fremden, besonders französischen Quellen. Wieder ist es die „Pratique du théâtre" des Hédelin d'Aubignac, welche hier empfohlen wird, dazu Brumois' „Théâtre des Grecs", welche für den Zweck unserer Untersuchungen aus der gleichen Rücksicht nicht beachtet wurde, wie Aubignacs Schrift. Besonders wichtig jedoch ist L. Riccoboni, von dem Schlegel die „Remarques sur tous les théâtres d'Europe" (er meint die „Réflexions") und die „Réformation du théâtre" aufführt. Diese Schrift, welche 1743 in Paris erschien, wurde vorher übergangen, weil sie außer einem für Schlegel wichtigen Gedanken keinen anderen enthält, welcher für die Entwicklung der Schauspielkunst selbst von Bedeutung war. Dieser eine jedoch lautet: „Von der Obrigkeit soll die Reform ausgehen" — eine Idee, welche energisch erst von Schlegel aufgegriffen wurde. Sie will also, daß Landesherrn der Schauspielkunst Schutz und Pflege angedeihen lassen, und mit dieser Idee hängt auf das innigste der Gedanke des „Nationaltheaters" zusammen; mit diesem wiederum Aufhebung der Prinzipalschaft — die bedeutendsten Förderungsmittel der Bühnenkunst sind ihr also zu danken.

Digitized by Google

Es hatte noch gute Wege, bis Deutschland ein wirklich nationales Theater erhielt; aber Schlegels Forderungen sind das erste Zeichen einer Gährung in der deutschen Bühnenwelt, die im Zeitalter der Aufklärung ihre Revolution in Bewegung setzte gegen das Joch der Fremdherrschaft, gegen die Verachtung des Schauspielerstandes im Vaterlande und all das große und kleine Elend, von dem die Verhältnisse unserer Tage nur ein schwaches Abbild geben. Schlegel eifert wider die umherziehenden Truppen, er wünscht nach den Beispielen des dänischen Theaters auf der Bühne studierte Leute, und diese will er unter hoher Protektion, subventioniert vom Hofe, seßhaft werden sehen. Ferner aber soll nicht ein Komödiant selbst die Aufsicht über das Ganze haben, sondern „ein Mann von Ansehen und Urteilskraft" — eine Forderung, welche fast wörtlich seit Schlegel in allen Schriften der Schauspieltheorie wiederholt wird. Und schnell drangen wenigstens in Dänemark diese energischen Forderungen durch: schon am 18. Dez. 1748 wurde zu Kopenhagen das „steinerne Schauspielhaus" eröffnet. Die Direktion lag in den Händen des Präsidenten der Stadt und anderer Magistratspersonen. So alt also ist diese Institution, denn, hatte Kopenhagen auch schon zeitweilig ein Hoftheater gesehen, so war diese artistische Leitung doch neu. Damals trefflich und segensreich für die Entwicklung des Schauspielwesens, war diese Neuerung freilich späterhin Ursache, daß überall Leute an die Spitze des Theaters traten, deren geistige Kapacität in künstlerischem Urtheil meist bescheiden gegen Rang und Titel zurückstand. Wenn Schlegels Feuereifer hier ein wenig der guten Absicht zu viel that, so war der Zündstoff, den er hiermit in Lessings Herz warf, doch in den sechsziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von der nützlichsten Wirkung: „Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten" — so ruft Lessing [28]) mit dem Zorn der Begeisterung, den der Kampf wider die scheinbar unerschütterliche Gleichgültigkeit des deutschen Publikums in ihm entflammte. An den Namen der Stadt Hamburg knüpft sich sodann der erste, zwar mißglückte, aber durch Lessings

Digitized by Google

Dramaturgie doch ewig werthvolle Versuch der Gründung einer deutschen Nationalbühne; Wien (1776), Mannheim (1779) haben jenen Gedanken erst realisiert. Dieser Gedanke sowie die Idee einer Aufhebung der Prinzipalschaft tauchte zwar schon 1742 bei Lessings Vetter Mylius auf [29]), fand aber gewiß keine Beachtung. Was er wollte, ist kurz gesagt: staatlich besoldete Schauspieler, anzusehen als öffentliche Amtspersonen. Schlegel ist schwerlich von ihm beeinflußt, und da dieser es war, der zuerst mit Erfolg wirkte, so gebührt ihm der Name des Urhebers jener Reformversuche, die Löwen und Lessing fortsetzten.

Wenn man sieht, wie zielbewußt die Männer, denen an der Hebung des deutschen Theaters gelegen war, in damaliger Zeit vorgingen, wie fast gleichzeitig an verschiedenen Orten, in sonst von einander unabhängigen Köpfen verwandte Ideen aufkamen, welche theoretisch und praktisch zu Tage traten, so kann man desto zuversichtlicher auch dort, wo es nicht ausdrücklich gesagt wird, ihre gemeinsame Quelle in Frankreich vermuten. Mylius drang [29]) zuerst auf Regieführung. Er fordert die „innere Wahrscheinlichkeit" der Vorstellungen; für diese habe der „Aufseher" zu sorgen, allem Anschein nach versteht er darunter einen Künstler, so daß dieser dem heutigen „Regisseur" entspräche. In welcher Form Schlegel schließlich die Regieführung thatsächlich durchsetzte, wissen wir bereits. Gerade in dieser Hinsicht wünscht er die Pflege der Schauspielkunst besonders ernst und gediegen. Nach festgesetzten Regeln sollen die Darsteller unter Aufsicht arbeiten. Wie er sich diese Regeln dachte, ist leider nicht ersichtlich, da Schlegel sich über Theorie der Schauspielkunst nicht äußert. Aus den wenigen Andeutungen, welche noch später erwähnt werden, können wir uns kein Urteil bilden. — Ekhof war ein „Aufseher", wie ihn Mylius, ohne der Schöpfer dieses Amtes zu sein, sich ihn wohl dachte. Trotz Ekhofs Bemühungen aber wollte der Schlendrian noch lange nicht weichen. Endlich trat Lessing auf und kämpfte für den Gedanken einer Regie, mit ihm Löwen, der unter dem Zeichen R. in den Hamburger „Unterhaltungen" als Bühnenreformator schriftstellerisch thätig war. Aus Sonnenfels' gleichzeitigen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" (1767/69) geht hervor, wie wenig die Regie damals noch leistete; erst ganz allmählich erlangte sie an den jungen Nationalbühnen die Herrschaft über die ihr untergeordnete Kunst des Schauspielers.

Digitized by Google

Dem Gedanken einer Schauspielerakademie, wie er in Verbindung mit Ekhofs Person bereits angedeutet wurde, ist bei Schlegel der einer „Pflanzschule“ verwandt. Er fordert in einem Muster-Etat zur Unterhaltung der Schauspieler auch Geld für die Besoldung solcher Kinder, die man „zu Acteurs aufziehen“ könnte. Eckhofs erster praktischer Versuch, auf den wir unsere heutigen Konservatorien zurückführen, wird uns noch einmal beschäftigen.

Alles das aber waren Ideen, wahrhaft darnach angethan, die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst zu fördern. Schlegel griff noch tiefer in sie ein. An die ideale Kunstauffassung des Hellenentums erinnert schon im „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen“ sein begeisterter Vorschlag: Preisverteilungen zur Anfeuerung der Schauspieler! Dieser Idee entspricht die tief und ernst gefaßte Art des Studiums, welche er in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ fordert. Belesenheit soll dem Bühnenkünstler ersetzen, was ihm an Lebenserfahrung gebricht; Schlegel verweist ihn auf die Theorien der Antike und des Auslandes, vor allen auf jene des älteren Riccoboni. Nach festgesetzten Regeln sollen sie zwar arbeiten, aber an die Theorieschreibung sich nicht sklavisch binden, weil sie nichts mehr als eine gute Anleitung zu förderlichen Versuchen auf dem Theater geben könne.

Auch an das Fremde soll sich der Schauspieler vor allem deshalb nicht binden, weil der Geschmack der Nationen ein verschiedener ist — ein Gedanke, den Dubos bekanntlich auf die Komödie beschränkte. Schlegel hat ihn studiert [30]) und wahrscheinlich seine Ansicht aufgegriffen. Ihre Verallgemeinerung auf die ganze dramatische Dichtkunst ist ein Fortschritt, mit welchem Schlegel der öfter erwähnten Schrift Sticottis, „Garrick ou les acteurs anglais“ (1769), in Deutschland zuvorkam. Bedeutsam ist diese Erkenntnis durch den Hinweis auf den Unterschied des Theaters in Frankreich und England. Man setzt die Entdeckung desselben gar zu gern nur auf Lessings Rechnung, obwohl es an vorbereitenden Erwägungen nicht fehlt, wie auch die Reim- und Versfrage des vorigen Jahrhunderts beweist, welche wir hier berühren, soweit sie den Schauspieler anging und in eben dieser Rücksicht von der historischen Darstellung einer Theorie der Dichtkunst nicht behandelt wird. So unschlüssig Gottsched auch über den Bühnenvers war, darf man ihm doch nicht das Verdienst abstreiten, den Kampf der verschiedenen Ansichten beständig aufs neue angefacht zu haben. Seine „Kritische Historie“ war der Tum-

Digitized by Google

melplatz der verschiedenen Gegner, unter denen Straube, ein bekanntes Mitglied der deutschen Gesellschaft in Leipzig, und Joh. El. Schlegel hervortreten. Gottsched selbst entschied[31]) sich zwar dahin, daß der Reim im Trauerspiel verbleiben, die Komödie mindestens das Metrum haben solle, immerhin aber hat er als Ästhetiker wenigstens in Hinsicht der Versfrage zuerst die Verwandtschaft der Engländer und Deutschen erkannt und ihre gemeinsame Richtung auf eine natürliche Bühnensprache herausgefühlt. Schon ihm fiel die Unnatur des französischen Verses für unsere Sprache auf, und obwohl er als Dramaturg mit solchem Zugeständnis sich ins eigene Fleisch schnitt, sprach er diese Erkenntnis aus und rief damit die zahlreichen Untersuchungen über die Bühnensprache der Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen hervor, eine Thatsache, welcher man noch keine rechte Beachtung geschenkt hat. Da hören wir z. B. Straube schon 1740 in der „Kritischen Historie“[32]) ausrufen: „Hätten die Deutschen an den Engländern gelernt, so würden sie nicht reimen, aber sie haben von den Franzosen gelernt!“ — Besonders weist Gottsched den Reim in dramatischen Uebersetzungen, hier aber ein für allemal, zurück, und zwar schon 1738 in einem Brief vom 31. Mai dieses Jahres an den sächsischen Minister von Manteuffel, mit dem er viel über die Reim- und Versfrage debattierte. Diese Entscheidung ist Gottscheds Eigentum, sie wurde fast ohne Widerspruch geteilt. — Schlegel, der in seinen Erwägungen sehr ängstlich auf die Recitation des Schauspielers bedacht ist, fordert von dem Dichter, er solle besorgt sein, die Worte so zu wählen und zu ordnen, daß sie dem Schauspieler gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Nichts, meint er nun, befördere den Ausdruck so gut, wie das Silbenmaß. Was aber die Komödie betrifft, so weiß er die Schwierigkeiten des Verses zu ermessen und dem schlechten Verse zieht er die Prosa vor. Dies geschah fast allgemein dort, wo es sich um Uebersetzungen handelte, welche dem Schauspieler unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellten, da die französischen Alexandriner in pedantischer Uebertragung an Mißklang und Dunkelheit Unvergleichliches leisteten. Aus gleichen Erwägungen fordert Lessing endlich im XIX. Stück der Hamburgischen Dramaturgie die Prosa für dramatische Übersetzungen aus dem Französischen. Im allgemeinen gestaltete sich die Reim- und Versfrage so, wie die Richtung auf Natur es schließlich nicht anders

Digitized by Google

erwarten ließ: nämlich für die Tragödie verblieb theoretisch die unbedingte Forderung des Verses bis auf die Geniezeit, aber der Reim fiel schon früher. In der Komödie erschien der reimlose Vers oder gar die Prosa wünschenswert, worüber Schlegel freilich noch seine besonderen Ansichten hatte: obwohl er seine eigenen Lustspiele bis auf „Die stumme Schönheit" in Prosa schrieb, forderte er für deutsche Erzeugnisse theoretisch den Vers, wie aus seinem „Schreiben [33]) an den Herrn N. N. (Straube) über die Komödie in Versen" schon 1740 hervorging. Schlegel sieht gerade darin die Kunst des Schauspielers, daß er die Schwierigkeit löse, den Charakter seiner Rolle geltend zu machen, trotz der Verse, welche den Ausdruck erschweren. Er will die Kunst des Schauspielers bewundern, denn „so haben wir in der That auch deswegen Ursache, die Komödien in Versen zu lieben, weil sie einen so großen Unterschied in der Vorstellungskunst machen, und einen mittelmäßigen und vortrefflichen Acteur so weit auseinander setzen" [34]). Dagegen hält Schlegel den Vers nicht für nötig, um dem Gedächtnis der Schauspieler nachzuhelfen, weil viele von ihnen, wie er zu berichten weiß, sogar behaupteten, daß er ihnen die Komödie*) erschwerte. Die Ursache gibt er nicht an; es ist gewiß dieselbe, welche später in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den an Schiller gerichteten Wünschen der deutschen Schauspieler zum Ausdruck kommt: die Prosa war ihnen lieber, auch im Trauerspiel, weil sie natürlich ist. In der Tragödie ging Schlegel praktisch über Gottsched nicht hinaus; er blieb bei den gereimten Alexandrinern.

Von allen Wohlthaten, welche Schlegels Geist für die Kunst des Schauspielers anregte, ist endlich die Forderung der Kritik die bedeutendste; aber wie lange dauerte es, bis sie durchdrang! Noch in der Zeit eines Ekhof existierte sie nicht, bis Lessing nach Hamburg kam, und speziell um die Tageskritik im eigentlichen Sinne war es noch im Jahre 1768 recht traurig bestellt: „Die Kunstrichter", sagt damals Sonnenfels [35]), „haben sich nie ernsthaft in Deutschland um die Schaubühne gekümmert, wenigstens nicht um eine Lokalbühne." Sie hätten es nicht „wagen" dürfen — ein treffender Beweis für die richtige Beurteilung des Zeitgeistes, wie er oben geschildert wurde. Also nicht der Mühe wert hatte man es gefunden, Schriftsteller und Schauspieler der Kritik zu würdigen;

*) Das Lustspiel selbst ist gemeint, nicht Komödie-spielen im weiteren Sinne. Siehe: Werke her. von Joh. Heinr. Schlegel. 1764. III. Teil. S. 84 f.

Digitized by Google

1747, als Schlegels „Gedanken über das Theater“ verfaßt wurden, war es noch nicht einmal allgemeiner Brauch, die Stücke zu drucken, wiewohl Gottsched mit dem Sammelwerk der deutschen Schaubühne bereits ein aufmunterndes Beispiel gegeben hatte; Schlegel weist auf die Notwendigkeit des Druckes hin, weil nur das gedruckte Buch Kritiken veranlassen könne, aus denen der Schauspieler zu lernen hätte. Als dann Lessing, auf den Schlegels Eifer für die Interessen der Bühne übergegangen war, den Leistungen der Darsteller seine kritische Betrachtung schenkte, da war es der Schauspieler selbst, der solchem Unternehmen ein Ziel setzte, weil seine Eitelkeit die Kritik nicht vertrug. Lessing schwieg. Aber der Anfang war gemacht, und mochte man damals das Mißglücken des Versuchs auch tief beklagen, wie dies besonders in den „Hamburger Unterhaltungen“ geschah[36]), so war es doch gut, daß es zunächst so kam. Die Erbitterung solcher Männer, denen die Hebung der deutschen Bühne am Herzen lag — Löwen sprach in ihrem Namen — stieg auf das Höchste; sie machte sich in einem Ausbruch von Zorn und beißender Ironie Luft, der in seiner Leidenschaftlichkeit wie ein moralisches Ohrfeigen über die Deutschen kam, um übrigens Schauspieler und Publikum gleichzeitig zu treffen. Im Januar 1768 gab Sonnenfels jenes Urteil über das Ausbleiben der Kritik ab, und schon im Juli desselben Jahres verkünden die „Hamburger Unterhaltungen“ eine Fortführung der Schauspielerrecension, wie sie Lessing begründet hatte. Kann man anfänglich auch nicht von einer Tageskritik reden, wie sie nach diesem Anstoß erst mit der Zeit zustande kam, so wurde Schlegels Gedanke, um dessen Verwirklichung Lessing vergeblich bemüht war, doch nun endlich in Deutschland fruchtbar, wenn er auch nicht mehr seinem eigentlichen Urheber, sondern allein dem Verfasser der Dramaturgie zugeschrieben wird, dessen Verdienst hier gewiß nicht geschmälert werden soll. Man darf jedenfalls auch nicht vergessen, daß Schlegels Schriften erst 1764 zu Tage traten; und wie sie dann unmittelbar wirkten, hat Lessing selbst bezeugt!

Wenn wir von Einzelheiten absehen, welche die Erwähnung Schlegels bei der Behandlung Lessings und Mendelssohns noch einmal nötig machen, so wäre hiermit sein Wirken für die Hebung der Bühnenkunst erschöpft. Die Darstellung seiner Gedanken und ihrer Verwirklichung sollte zeigen, wie die Zeit Gottscheds und die Zeit der Aufklärung einander die Hand reichen. Zu ihrer Schei-

Digitized by Google

dung nötigt nichts als die Thatsache, daß jetzt neue Momente in dem Entwicklungsgang der deutschen Schauspielkunst hinzutreten, welche die reine Natur vollkommen ausreifen lassen. Was die Schilderung der verflossenen Epoche bringt, mag namentlich mit Rücksicht auf Gottsched manchen Widerspruch hervorrufen; doch wäre er allenfalls nur insofern berechtigt, als der „Liebhaber regelmäßiger Dramen" allerdings nicht der Mann war, mit seiner innersten Anschauung, welche dem französischen Geschmack oft widersprach, hervorzutreten und einen großen Wurf zu thun. Jedenfalls kann die Berücksichtigung dieser Thatsache das historische Bild Gottscheds nur vervollkommnen und dazu beitragen, eine gewisse Einseitigkeit in seiner Beurteilung zu entfernen. Wir verlassen ihn aber noch nicht, da Lessings Name, wie sich später noch erweisen wird, von dem seinen nicht zu trennen ist.

Sechstes Kapitel.

Garrick und Diderot.

Wir stehen an der Schwelle einer neuen Kunstepoche: Das Zeitalter der Aufklärung bricht an, und seine Sonne schmilzt nun vollends das Eis starrer Vorurteile hinweg, die so lange eine Kunst voll Unnatur zu stützen vermochten. — Was die deutsche Aufklärung für die Schauspielkunst leistete, ist kurz gesagt: Sie nahm die „reine" Natur aus England und Frankreich herüber, um ihr, gemäß der nationalen Individualität, ein eigenes Gepräge zu verleihen: nämlich den „idealisierten Naturalismus". Seine unmittelbarsten Urheber waren Garrick und Diderot.

Wieder fordern die Verhältnisse der Entwicklung ein weites Ausholen, wodurch es allein möglich wird, den wunderbaren Austausch künstlerischer Einwirkung zwischen den Nationen klarzustellen. Wie in Frankreich, so sieht das 17. Jahrhundert auch in England schon eine bedeutende Schauspielkunst, die jedoch mit Rücksicht auf die Natürlichkeit des Spiels bis auf Garrick sehr überschätzt wird. Die Quellen [1]) verlangen hier wie nirgends ein

Digitized by Google

vorsichtiges Abwägen von Lob und Tadel, um den historisch richtigen Wert dieser oder jener Größe festzustellen. An die Denkmale, welche die Kritiker englischer Bühnen ihren Helden setzten, wird kaum eine zweite Art der Verherrlichung heranreichen, und liest man von der Natürlichkeit eines Betterton, Booth und anderer, so ist nicht faßlich, was Garrick noch gethan haben soll, um jene zu übertreffen. In der That hatte die englische Schauspielkunst jenen markigen Grundzug reiner Natur schnell verloren, der sich am Ende des 16. Jahrhunderts in dem Spiel der ersten Shakespeare-Darsteller hervordrängte. Corneille und Racine traten gegen den englischen Genius in die Schranken und forderten auch von der englischen Bühne die Verleugnung der Wahrheit.

Barton Baker erzählt in seinem Werk 'The London Stage'[2]) von einer Kunstreise Bettertons nach Frankreich, die in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Bei dieser Gelegenheit sah er Baron spielen und lernte von ihm. „An ideal grandour and a magnificent declamation!" rühmt Baker an dem englischen Schauspieler — wir sehen Baron in seinen Jugendjahren wieder, wenn der Historiker hierin das Wesen von Bettertons Kunst erblickt. Mit diesem Urteil stimmt die Nachricht eines Zeitgenossen überein, des Colley Cibber[3]), der den Stil des Engländers einen feierlichen nennt, aber doch bekennt, in seinem Spiel habe schon etwas „self-deliver'd" gelegen. Darin freilich zeigt sich schon der erste Schritt zu einer Darstellungsweise, der das Konventionelle eines gewissermaßen auf Verabredung beruhenden Stiles fehlen würde, und wir erblicken in diesem charakteristischen Schlagwort der Cibberschen Kritik einen Hinweis auf die Prädestination der englischen Schauspieler für den Ausdruck reiner Natur. — In der That mochte dieser Unterschied zwischen Betterton und dem jungen Baron nur ein sehr geringer sein, aber es ist keine Pedanterie, sich auf ihn zu stützen und sich klar zu machen, wie bezeichnend dieses Vorauseilen der englischen Schauspielkunst ist. Es hatte allein in dem Naturell des Engländers seine Ursache, dessen zwanglose Bethätigung durch nichts besser gefördert werden konnte als durch die Gattung der Shakespeareschen Dramen.

Auch in England fand die Bühne durch den Hof einen vortrefflichen Schutz: Karl II. war nach seiner Wiedereinsetzung den damaligen „Restoration actors" ein freundlicher Herr; zu seinen

Digitized by Google

Schöpfungen gehören das Drury Lane und Lincoln's-Inn-Fields-Theater. In beiden Häusern, von welchen das letztere 1705 in das Haymarket-Theater überging, sowie auch dort noch spielte Betterton und machte Schule. — Da ist nun die Beobachtung vor allem wichtig, daß in dieser fortan die Gattungen der Rollen scharf zu scheiden sind und daß es in der Beurteilung eines Schauspielers sehr darauf ankommt, wie er Corneille und Racine und wie er Shakespeare verkörperte. Bis auf Garrick, dem die Welt bekanntlich die moderne Pflege des britischen Dichters verdankt, war nämlich das Repertoir der englischen Bühne mehr von den Franzosen beherrscht. Daher kommt, was z. B. aus Cibbers Analysen verschiedener Rollen in der Darstellung eines Betterton, Booth und anderer ersichtlich ist: Man pflegte zwei Stilgattungen des Spieles, von denen die französische überwog, während Shakespeare mehr auf Natur hindrängte; kein Wunder also, wenn wir auch Mischwerk finden und z. B. der französische Einfluß vor Garrick noch keinen ganz natürlichen Othello auf der Bühne erscheinen ließ. Garrick aber, um dies schon hier vorauszuschicken, spielte überhaupt nicht Corneille und Racine, womit das Rätsel, welches seine Natürlichkeit der Kritik des vorigen Jahrhunderts aufgab, wohl als gelöst betrachtet werden kann. Die Thatsache dieser Emancipation des großen Schauspielers von aller Überlieferung ergab sich aus der Prüfung des vollständigen Materials [4]) für Garrick und der abgedruckten Repertoire seiner Zeit, soweit sie die Person des Künstlers selbst angehen. Um so wichtiger scheint dieser Umstand, als im Gegensatz dazu die berühmte Rolle des Cato noch während und nach Garrick „classicaly correct and statuesque" gegeben wurde [5]). — Man sieht die eiserne Konsequenz der Schule! In zwei Richtungen machte sie sich geltend, und die der reinen Natur behauptete nicht eher den Sieg, als bis Shakespeare die Franzosen am Ende des vorigen Jahrhunderts gänzlich aus dem Felde schlug.

Nun muß man natürlich den Ausdruck „Schule" nicht zu streng fassen; es ist gar kein Rede davon, daß seit Betterton das natürlichere Spiel allgemeine Nachahmung hervorrief und alleinige Geltung hatte; an Reaktionen fehlte es nicht, und schon ein Jahr nach dem Tode des Tragöden schimpft der „Spectator" über den steifen französischen Stil: „Trompeten, Trommeln, der König kommt!" — in diesem Lärm liege der einzige Unterschied zwischen

Digitized by Google

dem Aufzug des Hofes auf einer Bühne zu London und dem im Théâtre français, wo der Pomp in aller Stille entfaltet werde. Unter dem „Großen" verstehe man einen langen Mann mit hölzerner Gravität, und die Theaterprinzessin zolle ihrer Schleppe dieselbe Aufmerksamkeit wie ihrem Liebhaber. — Bei alledem ist unverkennbar, daß die Schauspielkunst Englands seit Bettertons Hinweis auf die Natur ihre folgerichtige Entwicklung nahm, weil dem aufmerksam Prüfenden nicht entgehen kann, wie die Genies der englischen Bühne einander die Hand reichten. Die Reaktion geht meist von den Kleinen aus, und der Neid ist ihr Erzeuger — so war es auch damals; wir aber wollen den Fortschritt erkennen, und darum heißt es: zu den Großen aufblicken, die als geistige Führer in der Entwicklung der Schauspielkunst vor uns hintreten!

Bettertons Schüler war Booth, ein Mann, der genau mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in London erschien und nach dem Tode seines Meisters (1710) in dessen Sinne fortwirkte, wenn er ihn nicht gar an Natürlichkeit zu übertreffen suchte. Booth macht den Eindruck, als sei er tonangebender Schauspieler einer Übergangsperiode zu Garrick gewesen, da die Quellen auf seinen Einfluß hinweisen, der sich nach zwei Richtungen geltend machte: Er schuf 1713 das Vorbild des Cato, während unter anderem sein Hamlet der Kritik Veranlassung gab, noch nicht gesehene Charakteristik und Natürlichkeit zu rühmen. — „Booth with the silver tongue" war ein geflügeltes Wort und hatte gewiß auf Rollen des französischen Dramas Bezug; aber auch hier muß er sich bemüht haben, klassische Deklamation und Steifheit abzulegen, da der Verfasser eines Schulprologes die kühnen Verse wagte:

'Old Roscius to our Booth must bow
'T was than but art, 't is nature now' —

gewiß übertrieben, denn Cibber, der neben Hill zu den ersten Theaterkritikern seiner Zeit gehörte, tadelt noch immer die schwerfällige Würde und das pathetische Aufschwellen der Rede. Hill dagegen, den Booth mehr als Shakespeare-Darsteller beschäftigte, sagt von ihm: Die Stimme hätte dem Blinden seine Erscheinung, das Antlitz dem Tauben seine Stimme verraten müssen. „Passion knows more than art" nennt Hill den Grundsatz, welcher Baron in seiner zweiten Periode und ebenso Booth geleitet habe.

Ohne Frage trug zu diesem Hindrängen der englischen

Digitized by Google

Schauspielkunst auf die Freigebung der Vernunft und auf natürliche Darstellungsweise die eminente Bildung der großen Schauspieler bei. Nicht ein einziger ist unter ihnen, dem es an akademischer Bildung gefehlt hätte. — Natürlich macht diese keinen Schauspieler, aber sie fördert jeden, der über seine Kunst nachdenkt. So geschah es auch damals, und wir bewundern das aufrichtige Interesse jener Männer wie ihren Fleiß. Daher die vornehme Stellung des Schauspielers in England, daher die Solidität seiner Kunst, die um so wohlthuender anspricht, als sie einen Zug von elementarer Genialität nicht ausschloß. — Nicht der Hof allein, auch Männer wie James Thomson und Alexander Pope hielten zur Bühne. Jenen wußte Hill 1735 für die Gründung einer theatralischen Akademie zu gewinnen. Ein diesbezüglicher Brief [6]) erschließt uns die interessante Gedankenwelt des damaligen England und beweist im Gegensatz zu heut, daß der praktische Sinn und das frische Zugreifen dieser Nation sich auch künstlerisch für edle Zwecke geltend machte. Da wird nicht erst theoretisch debattiert, wenn Hill an Thomson schreibt, sondern da heißt es kurz: Das sind Mängel, hier meine Vorschläge zur Besserung, und nun ans Werk! Darin liegt etwas Eigenes: Energie und Nüchternheit auch bei idealem Aufschwung der Gedanken. — Wenn nun der Plan einer Akademie selbst nicht ausgeführt wurde, so waren Gründe vorhanden, welche dieser Ansicht über den Charakter des englischen Kunstlebens nicht widersprechen. Hätten wir Deutschen ebenfalls wenig geredet und flotter zugegriffen, so wäre ein Nationaltheater früher erstanden; aber Selbständigkeit und energisches Anpacken war es nicht, was wir fremden Nationen absahen.

Die Engländer kennen bis auf wenige Versuche, unter denen nur der 'Essay on the art of acting' von Aaron Hill hervorragt, keine Theorie der Bühnenkunst. Die Schauspieler erzogen sich von jeher gegenseitig, und scharfe Laienköpfe, welche ihre Kunst zum Gegenstande des Nachdenkens machten, korrespondierten mit ihnen oder flochten in die Geschichte des Theaters geistreiche Analysen der beliebtesten Rollen. Hill ging mit dem Beispiel der lehrhaften Korrespondenz voraus. Mrs. Cibber, die Gattin des Kritikers und Historikers, sowie Garrick hießen die Empfänger seiner Briefe; wahre Evangelien der reinen Natur! Sie dankten ihren Ursprung dem Spiele Garricks, der also gebend und nehmend vor dem Theoretiker stand. Diesem wurde nur deutlicher bewußt, was das

Digitized by Google

Genie blindlings vor seinen Augen schuf, und die Fixierung des Beobachteten war die ganze Theorie. — Sie wuchs um die Mitte des Jahrhunderts zu einer förmlichen Litteratur an, denn diese Art, eine „praktische" Theorie zu schreiben, fand Anhänger: Diderot leistete in dem Briefwechsel mit den Schauspielerinnen Voland und Jodin, Voltaire aber in Zuschriften an die ersten Mitglieder des Théatre français bedeutend mehr als viele andere Theoretiker mit ihrem Phrasengedresche. Das geringste Aperçu eines Voltaire ist oft wertvoller als eine Abhandlung, und welches Vergnügen, wenn ihrer mehrere in der leichten Form seines Witzes wie ein Flockengewirbel dahingehen! Er packt den Leser und verleiht selbst dieser Materie so unwiderstehlichen Reiz, daß man immer wieder ausrufen könnte: Mehr, mehr — aber nein, darin liegt ja schon alles! Und nun die Deutschen. Auch bei uns ist die Schauspielkunst in Briefen teils an wirkliche, teils an fingierte Persönlichkeiten behandelt worden, nicht mit dem Esprit des Franzosen, dessen leichter Ausdruck nur Lessing glückte, sondern schwerfällig, grübelnd. Bei alledem ist klar, daß diese Art der Theorieschreibung fruchtbarer war als die trockene Form der Lehrbücher. Dafür spricht der Briefwechsel Lessings mit seinem Bruder Karl, M. Mendelssohn und Fr. Nicolai. In der Form des fingierten Briefes boten Jos. v. Sonnenfels und J. J. Engel Muster von theoretischer Darstellung, deren Methode uns noch beschäftigen wird.

Wenn aber jemand in dem damaligen England berufen war, eine ansprechende Theorie der Schauspielkunst in dem überlieferten Stile eines Lehrbuchs zu schreiben, so mußte es Hill als Bühnendichter, Kritiker und Direktor des Drury-Lane-Theaters sein. 'The truth is wholly built on nature' — das ist der Grundsatz, von dem er ausging, und zwar ein neuer, denn es fehlt ein Wort: — beautiful! Ob Hill es mit Absicht fortließ oder nicht, thut nichts zur Sache; in beiden Fällen ist gewiß, daß er auf die Veredlung der Natur nicht dasselbe Gewicht legte wie ein französischer Theoretiker, der nie die 'belle' nature vergessen hätte. Hills 'Essay on the art of acting' erschien 1745, war also gewiß von Garrick beeinflußt, der damals schon in London gefeiert wurde. Beide Männer standen im Verkehr, und so ist es nicht auffällig, daß ein hervorstechender Zug in Garricks Eigenart von Hill theoretisch behandelt wird: die künstlerische Beherrschung der Muskulatur. Der Tragöde war bekanntlich der größte Mimiker aller Zeiten und

Digitized by Google

wußte im Ausdruck des Gesichtes wie in der Haltnng des Körpers jeden Charakter festzuhalten. Hierauf legt der Theoretiker besonderes Gewicht, spricht über die Behandlung der Muskeln und giebt für den Ausdruck einzelner Affekte manchen feinsinnigen Wink. — Hills Schrift, als Ergebnis seiner praktischen Erfahrungen, ergeht sich nicht nach französischer Manier in Spitzfindigkeiten, sondern legt offenbar das Hauptgewicht auf die Nutzanwendung seiner Regeln in Monologen, welche dem Ganzen beigefügt und zur Übung empfohlen sind. Diese oft nachgeahmte Methode erweist sich auch heut noch als praktisch und zeitigt bei Privatlehrern oder auf Hochschulen reiche Frucht — freilich die Regeln haben wir ganz aufgegeben und studieren nur Beispiele. — Als ein Kuriosum des 'Essay on the art of acting' sei noch erwähnt, daß Hill in einem Anhang die wissenschaftliche, aber nicht künstlerische Gastrolle eines Muskel-Anatomen giebt. Sie ist zum Glück einzig in ihrer Art, denn diese Absicht, geistreich zu erscheinen, hätte manche Theorie noch ungenießbarer gemacht. Hill wollte offenbar mithalten in einer Zeit, wo die Naturwissenschaft regierte.

Nützlicher war es, daß dieser seltene Kenner der Schauspielkunst eine theatralische Fachschrift 'The Prompter' begründete, die zahlreiche Nachahmungen hervorrief. Ganz neu freilich war Hills Unternehmen nicht, denn die englische Bühne wurde schon in Steeles und Addisons Wochenschriften kritisiert. Aber der 'Prompter' hatte darin seine besondere Bedeutung, daß er die Gegner Garricks niederfocht und der reinen Natur zum Siege verhalf. — Unter den späteren Zeitschriften der englischen Bühne ragten hervor: 'The theatrical Monitor', 'The Coventgarden Chronicle' und als instruktivste Bells 'Dramatic Censor', worin Rollen wie Hamlet, Richard III. und andere analysiert werden, natürlich nach Garricks Musterspiel. Diese Schriften erschienen zu einer Zeit, als der englische Tragöde endlich auch in Deutschland verdiente Würdigung erfuhr — also seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Wir finden zwar keinen sicheren Anhaltspunkt für die Behauptung, daß jene Theaterjournale seit dem 'Prompter' auch im Auslande für die Entwicklung der englischen Schauspielkunst Aufmerksamkeit erregten, aber die Lektüre der „Hamburgischen Unterhaltungen" seit 1766 läßt es stark vermuten. Für die Berichte über Garrick und seine „Revolution" gab es schwerlich eine bessere Quelle als jene Zeitschriften. Auch Lichtenberg ist später gewiß nicht an

Digitized by Google

ihnen vorübergegangen, als er die Bühne Londons studierte und Garricks Kunst in den Bildern seiner Feder festhielt[7]). Ferner mußte schon die Übersetzung von Steeles und Addisons Wochenschriften in Deutschland der theatralischen Kritik Beispiele von unvergleichlicher Bedeutung an die Hand geben. Nach ihrer Manier sehen wir die kritische Besprechung der deutschen Bühne Platz greifen in fast allen Zeitschriften, welche sich an die Namen litterarischer Größen knüpfen; sie schied dann wie in England aus, um gesondert in zahllosen Bühnenschriften behandelt zu werden. An einem Register derselben kann nichts gelegen sein, da die Flut von Theaterjournalen weder die Lust noch das Pflichtgefühl des Bühnenhistorikers wecken könnte, jene traurigen Wahrzeichen geschwätziger Zeitvergeudung aufzutischen. — Wenn wir die „Berliner Litteratur- und Theaterzeitung" im vorigen Jahrhundert ausnehmen und auf ihre Kupfer von Chodowiecki verweisen, so ist hier alles gethan. Ähnliches wie die Journale leisteten die Theaterkalender; aber aus ihrer Reihe heben wir auch nur einen hervor, der eine gewisse litterarische Bedeutung hatte: Es ist O. Reichards Gothaer Theaterkalender, von dem später noch einmal die Rede sein wird.

Hills Verdienst um die englische Bühne trat vielleicht anmaßender hervor, als es sollte, wenn man ihm das Wirken seines Zeitgenossen Colley Cibber an die Seite stellt. Auch dieser Mann nahm einen großen und eigentlich mehr unmittelbaren Einfluß auf das Theater, weil er als Schauspieler für seine Kunst und besonders für das Wesen der Regie seit frühester Jugend thätig war. Sein Schaffen ist weniger an hervorragenden Einzelleistungen als an der Intensität zu messen, mit der Cibber arbeitete, um schließlich ein tüchtiger Fachmann zu werden. Bedeutend war sein kritischer Blick, den die eigene Lebensbeschreibung[8]) in seltener Klarheit zeigt. Sie prüft die Bühne von Betterton bis Garrick, und auch diesen verkannte er nicht, wie Hill in seinem 'Prompter' ihm fälschlich verwirft, da er die Fähigkeiten des Tragöden rühmt. Wenn Cibber ihn bei Seite drängen wollte, geschah es offenbar aus Neid, aber nicht, weil es ihm an Urteil über seine Kunst gebrach.

Einen besseren Lehrer als Colley Cibber hätte Lessing nicht wählen können, um sich über die Entwicklung der englischen Schauspielkunst zu orientieren — eine Thatsache, die bis jetzt noch

Digitized by Google

keine Beachtung fand und für die Bildung des deutschen Kritikers gewiß von Wichtigkeit ist. Den Beweis liefert ein Brief an Moses Mendelssohn vom 18. Dez. 1756.

Cibber schwang sich bis zum Direktor des Drury-Lane-Theaters empor und leitete es in einer der glänzendsten Epochen, welche diese Bühne sah. Freilich dankte sie nicht ihm allein die geistige Urheberschaft ihrer Triumphe, aber seine Lebensbeschreibung zeigt bei aller Anspruchslosigkeit, daß er die Seele des damaligen Ensembles war. Die Engländer hatten ein Regiesystem, welches in Deutschland nie recht Boden fassen wollte: — das Wesen der 'associety'. Diese setzt sich aus den managers zusammen, von denen jeder die Rolle eines künstlerischen Beirats hat, während der Direktor unter Wahrung seines eigenen Willens die Stimme der Entscheidung führt. Der Segen solcher Regieführung ist: Stil und künstlerische Einheit des Ensembles. Es ist ein Irrtum, den allein als Führer an der Spitze eines Theaters gelten zu lassen, der mit Willensschroffheit nur seine eigenen Ideen durchführt. Den größeren Künstler verrät der Einsichtsvolle: bereit, die Meinungen anderer zu prüfen, denen annähernd die geteilte Stimme der Kritik entspricht. Feinsinnige Verarbeitung fremder Ratschläge bietet dem tüchtigen Bühnenleiter noch hinreichende Gelegenheit, seine künstlerische Eigenart zu bethätigen, und trifft auch wohl in der Regel, was der gute Geschmack fordert. — Das Resultat gemeinschaftlicher Arbeit ist, wie schon Cibber versichert, eine „glückliche Zeit" für die Bühne. Er selbst, Dogget und Wilkes*) bildeten das erste führende Triumvirat der englischen Bühne, welches sich immer wieder ergänzte und so auch die Namen eines Booth und Garrick aufzuweisen hatte. „Sie standen Schulter an Schulter," sagt Baker von den ersten Mitgliedern des Drury-Lane und zwar 'in respective**) merit'. Wer wollte das respective hier mit einem Worte wiedergeben? Darin liegt eine Charakteristik, über die man Bogen schreiben könnte, um der größtenteils so liederlichen Regieführung unserer Tage vor Augen zu führen, wie weit sie von dem Ziel des einheitlich geschulten Zusammenspiels entfernt ist. Dieses eine Wort erzählt uns von der künstlerischen

*) sc. Wilks.

**) respective, nicht zu verwechseln mit respectable: achtbar.

Digitized by Google

Feinheit maßvoller Schauspieler, die alle: einer auf den anderen Rücksicht nahmen und die gute Wirkung des Ganzen über hervorragende Einzelleistungen stellten. Es ist auch sehr bezeichnend für die englische Schauspielkunst damaliger Zeit, daß sich nirgends die sonst so häufige Klage über das anmaßende Hervortreten einzelner Künstler findet. Dies pflegt auf Kosten des Ensembles zu geschehen und ist das sicherste Zeichen oberflächlicher Regie. Dadurch aber, daß Männer wie Booth und Garrick auch menagers waren, lag es in ihrer Hand, als Träger der Hauptrollen jede Vorstellung nach ihrer künstlerischen Individualität abzutönen. Auf diesem Wege drang auch die reine Natur durch, da Garrick, obwohl selbst noch ein Anfänger, die Unterweisung der Schauspieler übernahm[9]) und im Winter 1747/48 schon menager am Drury-Lane-Theater wurde.

Der Tragöde ist den Deutschen als Darsteller aus der Theatergeschichte bekannt. Es kommt hier nur darauf an, die historische Bedeutung seines Einwirkens auf die Theorie der Schauspielkunst zu erfassen. Einzelne neue Züge der Charakteristik bietet allerdings die noch nicht erschlossene Quelle 'Garrick ou les acteurs anglais' von Sticotti. Eine Schrift von Th. Becket: 'A letter to David Garrick' ist auch unberücksichtigt geblieben, bietet jedoch nichts, was die Kenntnis von dem Wirken des großen Schauspielers erweitern könnte. Endlich verweist Lichtenberg in seinen „Briefen aus England" (1776) auf eine Theorie, welche ein Unbekannter dortselbst um 1775 von Garricks Spiel zu abstrahieren plante. Leider war sie nicht zu ermitteln. Es ist fraglich, ob sie jemals geschrieben wurde; vielleicht aber existirt die Theorie wirklich und bietet noch einen interessanten Fund*).

Schon die vorstehende Betrachtung der englischen Bühne wird gezeigt haben, daß die Annahme ein Irrtum ist, Garrick habe ohne jede eigene Vorbereitung die natürliche Darstellungskunst ins Leben gerufen. Als ihr Urheber nämlich in diesem Sinne wird er von uns Deutschen angesehen, während sein Wirken in der That nur die notwendige Konsequenz der ganzen Entwicklung seit Betterton, die endliche Entfesselung der reinen Natur war. — Was aber will der Begriff „reine Natur" hier sagen? Schon einmal hat diese Frage uns beschäftigt; doch kann sie später im

*) Meine Bemühungen am British Museum waren vergebens.

Digitized by Google

Sinne Lessings nicht erledigt werden, ohne daß Garricks Kunst ihrem innersten Wesen nach ergründet würde. Er war kein roher Naturalist; er war wohl ein Schauspieler, der in blinder Schaffenslust die Charaktere zu entwickeln schien, wie es sein Genius von Augenblick zu Augenblick der Seele eingab, und doch ließ er nie dem Temperament die Zügel schießen, blieb Garrick, wenn er Hamlet war, in der Vernunft. Entäußerung seiner selbst in der zwanglosen Hingabe an die Natur, aber Achtung vor den höchsten Gesetzen der Kunst: Maß und Geschmack — das waren die Zaubermittel, mit denen er seine Hörer bannte. Zu lernen waren sie nicht, und von Regeln, welche der Kunst Garricks entwuchsen, kann doch eigentlich nicht die Rede sein. — Wenn Baker sich widerspricht, indem er leugnet, daß Garrick Schule machte, dann aber seine Nachahmer nennt, so ist dies sehr begreiflich: Schauspieler konnten dem Meister folgen, wenn sie das Wesen seiner Kunst sich klarlegten, um ihm so gut nachzueifern, als angeborene Fähigkeit es zuließ. Von ihm zu lernen aber vermochten sie im eigentlichen Sinne nicht, wenn auch die Analyse der Theorie das Verständnis für Garricks Darstellungsweise im allgemeineren Sinne fördern mochte. — Was der Franzose des 18. Jahrhunderts als das Wesen reiner Natur ansah, war eher lernbar, weil sein Geschmack selbst in dem äußersten Zugeständnis an die Natur noch immer an der bestimmteren Form des Schönen festhielt. Der Engländer aber begnügte sich, mit einer gewissen Mäßigung das Gebot des Geschmackes zu erfüllen. Dieser Unterschied war in der Verkörperung des Spieles wohl oft schwer ersichtlich; dem Prinzip nach müssen wir ihn aufrecht erhalten, um einzusehen, daß die reine Natur der englischen Schauspielkunst dem bloßen Naturalismus näher stand. Anderseits hieße es zu weit gehen, wollte man beider Wesen identisch heißen; in prinzipieller Hinsicht waren sie es nie, wenn auch die zügellose Praxis gewisser Zeiten diese Annahme hervorrufen mag.

Wie Davies[10]) und andere berichten, war Garrick dramatischer Lehrer bis zu seinem Tode. So wurde die an sich nicht lehrbare Natur durch gemeinsames Rollenstudium vom Meister in die Schüler gepflanzt. Überlieferung machte sie dann zum Wesen der Schauspielkunst. — Was Garrick im einzelnen als Lehrer leistete, bezog sich auf die Mimik und die Kunst des Individualisierens. Jene hat er mit bewußtem Gegensatz zur Antike

Digitized by Google

ausgebildet. Das Festhalten der Charaktermiene war ein bedeutender Fortschritt, den die Schauspielkunst nach Garricks Vorbild machte. Hill wußte die schon besprochene Gabe des Tragöden leicht faßlich als Regel zu verwerten: Das Gesicht muß die Idee des Affektes ausdrücken und den Grundzug des Charakters wie einen Begriff festhalten. Dieses Hauptprinzip der Mimik findet sich zuerst in der 'Art of acting' und wurde seitdem in verschiedenen Aussprüchen wiederholt aufgestellt. — Hinsichtlich der Geberdensprache des großen Meisters wird man wohl Erich Schmidts Anschauung nicht beistimmen können, die er in seinem „Lessing" ausspricht[11]): „Auch Garrick, wenn man z. B. den Macbethbildchen trauen darf, malte stark mit weitausholenden, Hogarthischen Schlangenlinien und war von der Tanzmeistergrazie — die Luft von sich wegzurudern oder, wie Lessing einmal sagt, mit den Armen „krieplichte Achten" zu beschreiben — schwerlich ganz frei." Die im Bildnis erstarrte Geberde verliert immer an Natürlichkeit, und die Stellungen des Schauspielers werden idealisiert. Man betrachte die zahlreichen Stiche Ifflands oder anderer Größen, wie Ludwig Devrients — nichts als schöne Linien nach dem Gesetz der französischen Plastik! Also ein Bild beweist nichts. Garrick bewegte sich vielmehr und sprach beispielsweise als Richard III., wie dieser selbst es ohne Zweifel that — so urteilt der englische Bühnenhistoriker Doran [12]), und Ähnliches bezeugen auch die anderen Quellen. — Garrick war es endlich, der die Bühne als Platz des wirklichen Lebens dem Spiel vollkommen freigab. Seit dem Auftreten dieses Künstlers galt es nicht mehr als verpönt, dem Zuschauer den Rücken zu kehren und anders als in das Parterre hinab zu sprechen. Außer in Zeiten kurzer Reaktion, wie in Deutschland der Zeit der Weimarischen Goethe-Schule, waren die Schauspieler aller Nationen von nun an von jedem derartigen Zwang befreit.

Leider bleibt uns die Überlieferung von Garricks Kunst sehr vieles schuldig, wo sie sich mit ihm als Darsteller des Lustspiels beschäftigt. Die Nachrichten sind auch sehr widerspruchsvoller Art, und das Dunkel, welches über diese Thätigkeit des großen Schauspielers gebreitet ist, läßt sich nur wenig lichten. Wenn der Kritiker Chesterfield, als Gewährsmann Dorans [13]), ihn kurzweg „poor" in der Komödie nennt und Doran auch den Schauspieler

Digitized by Google

Quin*) über den großen Rivalen stellt[14]), so betrifft dies alle feineren Lustspiel-Charaktere, an denen Garricks Repertoir einen sehr bemerklichen Mangel zeigt. Seine derbniedrige Komik aber rühmt der Bühnenhistoriker Doran [15]), welcher auf diesem Gebiet die besondere Gabe der „mimicry“ und „imitation“ bewundert. Lichtenberg [16]) analysiert seine Kunst in der Rolle des Sir John Brute in Vanbrughs 'Provoked wife' so vortrefflich, daß man den Schauspieler vor sich sieht. Es ist gewiß, daß Garrick auch als Darsteller derber Komik maßhielt und natürlich war; er bot offenbar eine reiche Abwechslung in der Charakteristik solcher Rollen und schuf auch nach dieser Richtung ein belehrendes Vorbild von nachhaltigem Eindruck. — Was Garrick in der höheren Komödie als Schauspieler leistete, ist heut nicht mehr zu entscheiden. Die Urteile sind meist ungünstig, und doch ist nicht einzusehen, warum der Künstler darstellerisch nicht genügte, wenn er nach Baker [17]) das Ensemble des feinen Lustspiels hob. Freilich scheint sein Einfluß mehr ein indirekter gewesen zu sein, da Cibber und Quin, offenbar in der Absicht, den Tragöden auf diesem Felde zu schlagen, nach seiner Natürlichkeit rangen, wo er selbst weniger am Platze war. Ihre Bestrebungen teilten sich dem ganzen Ensemble des Drury-Lane mit: familiärer Ton, leichte Ungezwungenheit und feine Einzelheiten der Darstellung werden dem höheren Lustspiel nachgerühmt.

Seit Garrick suchte man ohne Zweifel auf allen Gebieten der Schauspielkunst die Wahrheit des Lebens, und nur im antikisierenden Drama der Franzosen fand sich ihr echter Ausdruck nicht. Im übrigen jedoch vermochte nicht einmal Hogarth mehr die Entwicklung der natürlichen Darstellungskunst aufzuhalten, indem er seine 'Analysis of Beauty' (1754) erscheinen ließ. Zwar wurde diese Theorie, welche die Schönheit wieder auf den Thron erheben wollte, in Deutschland auch der Schauspielkunst empfohlen [18]), aber sie brach sich ebensowenig Bahn wie später die Gesetze Emma Hamiltons **) für plastische Vorstellungen und ähnliche Schriften von geringerer Bedeutung.

Bevor wir den Boden Englands verlassen, noch einen Blick auf die Schauspielkunst nach Garricks Tode! So manches Blatt theatergeschichtlicher Forschungen dürfte uns scheinbar Lügen strafen

*) Nicht mit Kean zu verwechseln.

**) Gattin des Staatsmannes Alex. Hamilton und Geliebte Nelsons.

Digitized by Google

und jene Erhebung reiner Natur zum Stil der englischen Bühne ein Phantasiestück nennen. Heißt es doch bald nach dem Hingang des Tragöden von John Philip Kemble, daß er die alte Schule aufgerichtet habe. Andere Schauspieler werden wieder natürlich genannt, oder die Kritik stellt sie in die Mitte zwischen beide Richtungen — genug es scheint, als habe Bakers Ansicht über das Fortbestehen der englischen Bühne: by successive waves of idealism and realism dauernde Geltung. Diese hier oder überhaupt leugnen, hieße die historische Wahrheit aufheben — und doch blieb das Prinzip der reinen Natur in seinem Recht. So viel Köpfe, so viel Anschauungen über ihr Wesen und so viel Schattierungen, in denen sie Anspruch auf Beifall erhob! Das gilt für die englische Schauspielkunst wie besonders für ihre Schülerin: die deutsche; aber jeder schöpfte mehr oder weniger tief in dem Brunnen, den Garrick erschloß. So war Kemble nach dem Zeugnis[19]) Walter Scotts nur in Römerdramen Anhänger der alten Schule; die beiden Kean sind als natürliche Schauspieler bekannt wie Garrick, und Macready, wenn auch oft als Idealist und Manierist verrufen, bereitete die moderne Schauspielkunst vor bis auf Irving[20]). Dieser weilt noch unter den Lebenden: wie Edmund Kean dem Geiste Garricks nah verwandt. Die Schöpfung dieses Heros der modernen Schauspielkunst war also von Bestand. Sein Einfluß auf Deutschland ruft in das 18. Jahrhundert zurück, erfordert aber zunächst noch die Einkehr in Frankreich.

Baron hatte einst in England gesät — die Ernte war reich, denn sie bedeutete den Nutzen, welcher aus dem Studium Garricks erwuchs: In seine Kunst vertieften sich die Theoretiker Frankreichs. Diderot[21]) war es, der für sie am meisten Propaganda machte.

Als er 1748 seine theatralische Ästhetik in dem Roman 'Les bijoux indiscrets' begann, war Garrick bereits ein gefeierter Schauspieler, dessen Ruf über die Grenzen Englands hinausreichte, wiewohl ihn noch keine Gastreise die schon damals übliche Siegesbahn des Bühnenkünstlers geführt hatte. Diderot, der wie bekannt als Ästhetiker bei den Engländern in die Schule ging, kritisiert in dem 28. Kapitel des genannten Werkes die französische Schauspielkunst, und wenn er dort einstimmt in den Ruf: „Natur!" — so liegt die Vermutung nahe, daß schon die

Digitized by Google

Anfänge seiner Bühnentheorie unter englischem Einfluß stehen. Später ist dieser gewiß.

Die 'Bijoux indiscrets' bringen das erste Signal des französischen Kritikers zu einem energischen Bruch mit der Schule des antikisierenden Dramas. Ihm war die Vollführung desselben vorbehalten, soweit er nur als Franzose mit Corneille und Racine brechen konnte. Seine Polemik gilt den letzten Vertretern der Reaktion gegen Baron; es waren Schauspieler, die wohl noch auf Beaubourg und die Tragödin Duclos schworen, trotzdem Adrienne Lecouvreur die letztere schon verdrängt hatte. Dies ergiebt sich aus der Vergleichung französischer Theaterchroniken[22]), von denen hier Cl. J. Dorats Schrift 'La déclamation théâtrale'[23]) hauptsächlich zu berücksichtigen ist: Dort wird die Schule der Lecouvreur besprochen, welche sich an dem Schauspieler Dufresne und den tragischen Darstellerinnen de Seine und Balicourt glänzend bewährte. Ihnen reihten sich Diderots Schülerinnen: Mlles Jodin und Voland an, denen Hippolyte Clairon endlich den Rang ablief. Die Schauspieler Molé und Lekain nahmen sie in ihre Mitte, und mit diesen Erscheinungen schließt eine Epoche des französischen Theaters, in der es nahe daran war, dem Geiste Diderots seine klassicistische Individualität hinzuopfern. Dies beweist die Charakteristik der damaligen Schauspielkunst, welche Dorat als Zeitgenosse entwirft: Die Vernunft wird Herrscherin des Gefühles — das ist der Kern seiner Kritik, worin er gegen Übertreibung des Natürlichen scharf vorgeht: „Die meisten", sagt Dorat, „beglückwünschen sich, mit ihrem Spiel sogenannte Töne der Wahrheit eingeführt zu haben. Diese starken Töne, ganz verschieden von den vorhergehenden oder folgenden, erscheinen mir zu brüsk, zu springend und fallen fast immer in das Familiäre, das man vermeiden muß ebenso wie die Emphase und das Gigantische." Es fanden sich also auch geschmacklose Schauspieler, die nach und nach verstandesmäßige Nüchternheit in naturalistische Spielerei verzerrten.

Dieser Vorgang erklärt sich nur aus Diderots Dramatik: Seine Stücke 'Le fils naturel' und 'Le père de famille' verlangten in Frankreich und Deutschland natürlichen Ausdruck. Der Verfasser gab schon der ersten Ausgabe (1757/58) in zwei Schriften eine Theorie bei, welche den Zweck hatte, die Schauspieler für diese neue Aufgabe zu erziehen[24]). Jene Stücke brachten wie das

Digitized by Google

englische Familiendrama ohne Künstelei das Leben auf die Bühne und zeigten es in seiner ergreifenden Wahrheit. — Mag die Sprache Diderots in ihrem krampfhaften Suchen nach Natürlichkeit dem heutigen Leser oft lächerlich erscheinen, — was sie damals auf der französischen und deutschen Bühne wirkte, sagt uns Lessing im 84. Stück seiner Dramaturgie, wo er beiden Dramen ewige Lebensfähigkeit zuspricht. Diese kurz abgebrochenen Sätze, diese Laute der Freude und des Schmerzes, und mehr noch: diese Gedankenstriche, welche an das mimische Talent des Schauspielers appellierten — das war neu und so unerhört wie etwa Barons schauspielerische Schöpfung als Cinna. Niemand hat Diderots Stücke besser kritisiert, als der Pariser Volksmund[25]): „Das sind keine Stücke zum Aufführen, denn das ist leichter, als etwas Spielbares"! Gerade darin, so paradox es klingen mag, war das Wesen jener Dramen erfaßt, die, weil sie das Leben selbst sind, Spielerei für den Darsteller schienen, und doch mehr von ihm forderten, als er damals schon ahnen konnte. Der „Hausvater", wie Lessing das zweite Stück taufte, wurde zuerst gegeben und fiel durch. Frau v. Vandeul, Diderots Tochter, führt als Grund die Unzulänglichkeit der Schauspieler an. Wir glauben ihr, weil es in der Natur der Sache lag, daß die Darsteller für ihre Aufgaben nicht reif waren. Auch die spätere Aufführung des 'Fils naturel' mißlang. Allmählich jedoch wuchsen die Schauspieler in Diderots Stücke hinein und thaten schließlich des Guten zu viel, denn der Naturalismus, wie ihn Dorat schildert, war offenbar Frucht jener Dramen und ihrer Nachahmungen, die ebenso platt wie ihre Darstellung wurden.

Unter den wertvolleren Stücken dieser Art brachte auch Beaumarchais' 'Eugénie' (1767) eine Theorie für Schauspieler mit. Es fragt sich nun, ob diese und früher schon Diderots Schriften von 1757/58 auf die Praxis direkten Einfluß nahmen.— Nur eine Annahme kann hier antworten, die rücksichtlich Diderots sogar als Gewißheit gelten dürfte: Seine Theorie bildet den litterarischen Niederschlag alles dessen, was er für die Erziehung des théâtre français gedacht und gesprochen hat. Wir schließen also aus den Schriften Diderots auf seine praktische Lehrweise zurück; nur so fällt Licht in diese und erklärt sich ein Vorgang wie die baldige Niederlage des französischen Naturalismus. Statt daß er auf der modernen Bühne weiter um sich griff, hielt Diderot ihn selbst

Digitized by Google

nieder. Das lehrt seine Theorie, in deren Widersprüchen sich die Momente finden, welche zum Naturalismus verleiteten und doch wieder sein Ende hervorriefen: In ruhiger Reflexion dringt der Ästhetiker auf die reine Natur; wo aber die Phantasie des Dichters alle trockenen Gedanken wie ein Feuer verzehrt, da giebt Diderot der Natur zu viel Rechte über die Kunst, oder sieht er anderseits nur schöne Bilder, hört nicht Menschen, sondern Götter. Dieser Neigung des Meisters folgte die Mehrzahl der Jünger, weil sie dem französischen Geiste besser entsprach, und so mußte der Naturalismus unterliegen.

Die Theorie der Jahre 1757/58 setzt frisch mit dem Ideal der reinen Natur ein: „Als ich auf dieser Welt mir selbst überlassen, Herr meines Schicksals und frei von Vorurteilen war, da wollte ich einmal Komödiant werden, und man verspreche mir den Erfolg eines Quinault-Dufresne, so werde ich es morgen!“ ruft Diderot in der Gestalt des Dorval*) aus. Hatte er doch selbst einmal unter den Bäumen des Luxemburger Parkes eine Zukunft als Schauspieler geträumt[26])! Mit jenen Worten also bricht eine Erinnerung durch, die ihn begeisterte und seine Theorie mit Empfindung durchwärmte: so wahr, so echt, daß man gestehen muß: Ein Künstlerblut schrieb hier für Künstler! Daher auch dieses Hindrängen des fühlenden Theoretikers auf die Freiheit der Natur und das Hinausstürmen des entfesselten Genies über die Grenze philosophischer Mäßigung. — Die Kunst des Schauspielers ist eine freie**) Kunst — dieser Gedanke, den Lessing wohl auch mit Rücksicht auf Ideen[27]) seines Vetters Mylius verarbeitete***), ist die Quintessenz der Theorie Diderots, welche mit seinen Dramen erschien. Die Begeisterung, welche so oft sein Denken und Schaffen beeinflußte, hat ihn erzeugt. Sie riß Diderot auch hier zu unhaltbaren Forderungen hin, die allerdings schon in einer älteren Schrift: ‘Lettres sur les sourds et les muets’ (1751) vorbereitet liegen. Hierin wird bereits die Macht der Geberde höher als die des Wortes angeschlagen — eine Anschauung, welche Diderot veranlaßte, vom dramatischen Dichter die Angabe der stummen Aktion zu fordern. Darüber jedoch

*) ‘Le fils naturel’.
**) Freie = selbständige.
***) Hamburgische Dramaturgie.

Digitized by Google

ging er hinaus und wollte dem Schauspieler überlassen sehen, was die heutige Bühnensprache sehr häßlich, aber treffend mit dem Wort „Mache" bezeichnet. Wohin diese führt, weiß jeder Kenner der dramatischen Kunst, und hier sehen wir an Diderot ein Beispiel vor Augen, daß sie sich geradezu als theoretisches Princip sehr bedenklich verirren kann: Den Höhepunkt einer leidenschaftlichen Scene soll der Dichter nur skizzieren, der Schauspieler aber nach heutiger Bühnensprache das Letzte geben: die wirren Reden nämlich, die absterbenden Töne und halb erstickten Laute. Und weiter heißt es: „Wir sprechen zu viel in den Dramen"; man müsse einzelne Stellen der Ausführung des Schauspielers anvertrauen: „In der Singstimme lässet der Musicus einem Sänger die freie Anwendung seines Geschmackes und seiner Fähigkeit. Er begnügt sich, ihm die vornehmsten Intervalle eines schönen Gesanges vorgeschrieben zu haben. Der Dichter sollte es ebenso machen, wenn er seine Schauspieler hinlänglich kennt", übersetzt Lessing in seinem „Theater des Herrn Diderot" (1760), leider ohne einen Kommentar zu dieser sonderbaren Forderung des Ästhetikers.

Schon die ersten Anfänge von Diderots Theorie brachten eine Abschwächung des Naturprincips, aus dessen weitschweifigen Erörterungen nur obiges Hauptmoment hervorgehoben wurde, weil die schauspielerische Freiheit im eigensten Sinne Leitmotiv der modernen Theorieschreibung wird. — Diderot blieb mit einer gewissen Neigung für malerische Aktion auf dem Boden der französischen Klassicität. Seine Ideen gleichen in vieler Hinsicht den Schönheitsprincipien des Cahusac, der 1754 den Artikel „Tanz" für die Encyclopédie française geschrieben hatte, und setzen sich fort in den Schriften des Noverre: 'Sur la danse' (1760) und 'Sur l'art de l'imitation' (1767). Die erstere von beiden Abhandlungen übersetzten Lessing[28]) und Bode. Der berühmte Choreograph behandelt darin auch die Schauspielkunst und hält bei aller Freude an der Natürlichkeit das Ideal der antiken Geberdensprache aufrecht. Eine genaue Prüfung findet den zusammenhängenden Gedankengang dieser Schriften, denen auch Marmontels schon erwähnter Artikel*) „Deklamation" beigezählt werden muß. Diese Litteratur repräsentiert die Reaktion gegen den Naturalismus, und Diderot selbst gab ihr mehr nach, als sein Streben nach reiner Natur verständlich macht. Um

*) In der Encyclopédie française.

Digitized by Google

1757/58 gesteht er dem Tragöden noch die Maske zu, und seine spätere Theorie schwärmt gelegentlich von einem malerischen Heldentode oder verbietet den einfachen Ausdruck selbst alltäglicher Banalitäten bei Corneille und Racine. Aber das sind nur Ideen, nicht Ansichten; der Phantast sprach vieles, wovon der Philosoph nichts wußte.

In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts trat ein Ereignis in der Bühnenwelt ein, welches den Eifer Diderots für die natürliche Schauspielkunst wiederum mit aller Macht erregte: Die Reise Garricks nach Italien und Frankreich. Paris besuchte der Tragöde zuletzt, 1765. In diese Zeit gehören alle die Anekdoten, welche den packenden Realismus des großen Schauspielers und seine unvergleichliche Mimik rühmen. Damals fand ein Wettstreit zwischen der Clairon und Garrick statt; alle Salons nahmen die Gefeierten auf, und ihre Leistungen dienten für Diderot wie Melchior Grimm förmlich als Gegenstand der Experimental-Psychologie.

Das ernste Ergebnis dieser Studien zeigt sich in Diderots 'Observations'[29]) über das oft genannte Werk 'Garrick ou les acteurs anglais' von Sticotti (1770). Der Verfasser dieser Schrift bemüht sich, nach dem maßgebenden Spiel des englischen Tragöden die alte Frage der „Empfindsamkeit" zu erledigen. Diese Aufgabe war um so undankbarer, als der Versuch, sie allgemeingiltig zu lösen, in den Augen Diderots mißglückte. Seine Kritik weist die Abhandlung zurück und betont in jener Frage sehr entschieden den französischen Standpunkt: Die Helden des Corneille und Racine werden anders gespielt als die des Shakespeare, und ihre Leidenschaften sind ganz verschiedene — das ist die Summe der 'Observations'. Dennoch geht aus dieser Abhandlung hervor, daß Diderot von der englischen Praxis für seine Theorie gewann; er vertiefte seine Beobachtungen in der Schrift 'Le Paradoxe sur le comédien', die in Form eines Dialoges 1773 erschien[30]).

Beide Abhandlungen Diderots bestehen zum großen Teil nur aus Erwägungen über die 'sensibilité', sind aber in dieser Hinsicht gewiß das Bedeutendste, was die Theorie des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen hat. Es liegt wohl in der Natur des Gegenstandes, daß der Ästhetiker hier in Grübelei verfiel. Das Wühlen seines scharfen und doch oft durch künstlerische Sinnlichkeit beeinflußten Geistes äußert sich in Widersprüchen, welche in diesem

Digitized by Google

Zusammenhange keinen Anspruch auf Darstellung erheben können. Diderots Streben, das klägliche 'je ne sais quoi' der Ästhetik in diesem Punkte zu bewältigen, ist desto wunderbarer, als er schon in der Theorie von 1757/58 geäußert hatte: „Der Philosoph soll seinen zergliedernden Scharfsinn weglassen, wo die Empfindung das Beste thut. Die Schauspieler werden nicht durch Regeln, sondern durch etwas ganz Anderes geführt und erleuchtet, das weit unmittelbarer, tiefer, dunkler und gewisser ist" — also nicht bestimmbar! Gerade dieser paradoxe Ausdruck des Unergründlichen zeigt, wie tief Diderot das Wesen der Schauspielkunst als etwas im letzten Grunde nur Fühlbares erfaßt hatte. — Und doch begeisterte nun das Spiel Garricks und der Clairon den Denker zu einer förmlichen Anatomie der künstlerisch schaffenden Seele: Die Tragödin gab ihm zunächst den Gedanken des „Idealmodells", dessen Forderung der Ästhetiker in seiner Theorie ausspricht. Der Schauspieler soll das Ideal seiner Rolle ersinnen und sich ihm zu nähern suchen. Dieser Vorgang, so lehrt es die Clairon, wird ihn im ersten Augenblick erregen, dann aber wird die Seele ruhig — „sie besitzt sich*), sie wiederholt fast ohne innere Erregung". — Hieran schließt sich die Frage über den Vorzug des leidenschaftlichen „Naturschauspielers" oder eines solchen, der mit kühl bemessendem Verstande seine Rollen darstellt. Diderot entscheidet sich für diesen, weil er sich seines Spieles in jedem Augenblick bewußt und immer Herr der Empfindung ist, während jener oft nicht weiß, was er thut. Der Naturschauspieler hängt von seinen Stimmungen ab; er spielt eine und dieselbe Rolle heut gut, morgen schlecht. Der Darsteller aber von kühlem Verstande wächst in seiner Rolle mit jedem Male, bis sie „steht"; schlechte Laune weiß er mit Kunst und Routine zu bemänteln; die Gleichheit seines Spieles in wiederholten Rollen schätzt Diderot als das Bestehende der transitorischen Kunst. Die Beherrschung der Leidenschaften verlangt der Theoretiker, da er eingesehen, daß die schnell wechselnde Mimik Garricks sie voraussetzte. — Von dem einzelnen wandte sich Diderot in dieser Frage zum Ensemble und brachte nach italienischem Muster jene Proben auf, in denen bis auf den heutigen Tag passive Empfindsamkeit gegen den dichterischen Affekt unterdrückt wird. Die Arbeit der Proben

*) d. h. sie ist Herrin ihrer selbst.

Digitized by Google

und ihre Menge stumpft gegen echte Rührung ab und benimt den Sturm der Leidenschaft. Das Resultat ist künstlerische Abklärung. — So alt ist dieses Verfahren, welches Paul Lindau in seiner Schrift „Vorspiele auf dem Theater" mit Rücksicht auf die moderne Zeit eingehender schildert.

Diderots Theorie beweist auch in geringfügigen Einzelheiten eine so tiefe Kenntnis von dem Wesen der Schauspielkunst, und die Fülle der Beobachtungen ist so unerschöpflich, daß man aus seinen Fachschriften ein Specialstudium machen müßte, um ihm gerecht zu werden. Förderlich auch für die deutsche Schauspielkunst waren Diderots Prinzipien für die Regie, welcher die Konzentration der Handlung vorgeschrieben wird, d. h. ein geschicktes Zusammenführen und Stellen der Schauspieler. Für die Ausgleichung des Spieles zwischen Partnern sowie in größeren Ensemble-Scenen sorgte er nach dem Beispiel der englischen Bühne, und die Leitung der Volksmassen nahm sein besonderes Interesse in Anspruch. Diderot organisierte die Gruppenbildung und das Eingreifen der Statisterie in die Handlung, wie dies auf den Bühnen der Gegenwart geschieht.

Französische Zeitgenossen haben die Theorie des großen Ästhetikers wohl im einzelnen ausgebaut, aber wirklich Originelles findet sich bei ihnen nur in geringem Maße. Ein Auszug von Dorats bereits erwähnter Schrift über die theatralische Deklamation*) wurde zwar in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften"**) auch für deutsche Schauspieler abgedruckt, aber die Correspondence littéraire***) hatte doch recht, die Arbeit leicht und platt zu nennen. Interessant und maßgebend nach der historischen Seite, bleibt sie als theoretische Leistung weit hinter den Schriften Diderots zurück. Nur für das Lustspiel bietet Dorat Vortreffliches mit einer kurzen Besprechung Molièrescher Charaktere. — Neben ihm ragen als Theoretiker noch hervor: L. Séb. Mercier, dessen Abhandlung unter dem Titel „Neuer Versuch über die Schauspielkunst" 1776 von einem Ungenannten†) in Leipzig veröffentlicht wurde, ferner J. B. Nougaret, J. N. d'Hannetaire

*) Im Einzeldruck zum ersten Male: Paris 1759.

**) Bd. V, VI 1776.

***) Bd. VII, S. 169 ff.

†) H. L. Wagner „Neuer Versuch über die Schauspielkunst". Aus dem Französischen des Mercier. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche.

Digitized by Google

und andere. Der letztere wurde schon als Mitbegründer der dramatischen Lehrpraxis[31]) genannt. — Sein Beweis für die Zwecklosigkeit theoretischer Grübelei fordert Interesse, ist jedoch nicht originell, da seine Gedanken schon in Diderots Theorie der Jahre 1757/58 zu finden sind. Schärfer geprägt bietet sie übrigens Grimm in den Bemerkungen, welche die 'Observations' erläuternd durch die Correspondence littéraire begleiten. Wenn man bedenkt, was Diderots Scharfsinn noch in höherem Alter leistete, ohne doch ein positives Resultat zu erzielen, so muß man diese Sisyphus-Arbeit bedauern. Den Gipfel der Klarheit hatte der Ästhetiker erreicht, als er die Grenze der Theorie erkannte. Die späteren Erwägungen bedeuten trotz neuer, vortrefflicher Einzelheiten im ganzen nur einen Rückschritt, denn zum zweiten Male gewann Diderot jenen Standpunkt nicht wieder. Für die Theorie der siebziger Jahre hatte er nicht einmal seine Gedanken geordnet, wie die 'Observations' es selbst gestehen. — Grimm jedoch, der feinsinnige Kenner französischer und deutscher Schauspielkunst, zog noch elastischen Geistes den ermüdenden Freund nach sich und belehrte ihn auf der Höhe einsichtsvoller Erkenntnis[32]): Die Wirkung jeder nachahmenden Kunst gründet sich nur auf eine Hypothese. Es ist nicht das Wahre, was uns entzückt, es ist der Schein, der sich dem Wahren nähert. Er übertreibt immer, weil das Bild der Phantasie (Diderot: Idealmodell!) großartiger ist, als das Bildnis der Natur. Und was macht nun das Wesen eines Schauspielers von Genie? — „Es ist nicht die Gabe einer leicht erregbaren Empfindsamkeit, in dieser Hinsicht bin ich ganz einverstanden mit unserem großen Philosophen*); aber es ist im Gegensatze zu ihr auch nicht die Willenskraft. Ich kannte Menschen von Stein, begabt zudem mit einer äußerst feinen Geistesbildung, die doch außer Stande waren, auch nur mäßig eine Scene zu spielen. Ein großer Schauspieler ist derjenige, welcher mit dem Talent geboren ist, erhaben über sich selbst zu spielen, und der dieses Talent durch Übung vervollkommnet hat. „Ich weiß recht wohl", spricht er mit Vorsicht weiter, „daß diese Definition nichts Instruktives hat, aber das ist der Fall bei allen exakten Definitionen; man sei damit zufrieden, durch Verallgemeinerung wird man nur mehr schwankende Ausdrücke erhalten,

*) Diderot.

Digitized by Google

und die kleinen Geister werden glauben, daß man sie wichtige Wahrheiten gelehrt hat, während man nur schwatzte. Was aus einem Menschen einen großen Schauspieler, Dichter, Künstler macht, hat nichts mit allgemeinen Eigenschaften zu thun, sondern mit so feinen Modifikationen, daß wir kaum genug Augen haben, um sie zu bemerken, und noch weniger Bezeichnungen, um sie auszudrücken, daß ihrer eine Spur mehr oder weniger jedoch genügt, um ein Talent aufzuheben oder auf seinen Gipfelpunkt zu führen." Diese Ansichten verdienen hier eine Wiedergabe in der Übersetzung, da sie zu dem Bedeutendsten gehören, was die moderne Schauspieltheorie geäußert hat.

Ein abschließendes Urteil über Diderot führt nur die Klärung seiner Widersprüche mit dem präzisen Ausdruck seiner endlichen und eigentlichen Absichten herbei: In Dramen des Corneille und Racine natürliche Sprache, aber mit Ausschluß des familiären Tones; schöne Posen, und alles in allem der Mensch seiner Rolle nicht sein, sondern nur scheinen. — Fragt man aber nach einem Fortschritt der Theorie bei Diderot, so liegt er mehr in der vom bürgerlichen Drama bedingten Schauspielkunst: Hier fällt die malerische Pantomime fort, und die Sprache mit der unbedingten Forderung der Prosa wird familiär. Hinsichtlich des antikisierenden Dramas steht Diderot nicht höher, als seine Zeitgenossen; doch hierin liegt kein Vorwurf — er blieb eben Franzose, wo er es bleiben mußte. Die französische Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts wurde mit Ausnahme der Schriften Diderots von d'Hannetaire noch einmal zusammengestellt, und in diesem Kompendium tritt so recht deutlich hervor, worin alle Theoretiker mit Rücksicht auf Corneille und Racine sich treu blieben: Es ist der Wunsch einer Veredelung, welche zwar die Natur nicht mehr aufhob, jedoch der Schönheit bis auf den heutigen Tag größere Rechte ließ, als wir Deutschen für die hohe Tragödie sie fordern. Das beweisen noch in der Praxis dieses Jahrhunderts Talma, von dem Goethe lernte, und für die Gegenwart Coquelin, der auch in seiner Schrift 'L'art du comédien' bekennt, die Schauspielkunst sei ihm nur „Identifikation" nicht „Repräsentation" und jede „wirkliche" Wahrheit müsse von der Bühne ferngehalten werden.

Seit Diderot besitzt also die französische Bühne zwei Arten einer Darstellungskunst, von welchen die des bürgerlichen Dramas

Digitized by Google

ihrem Ursprunge nach als die germanische, ihrer Verbreitung nach als die internationale bezeichnet werden müßte. Die Entwicklung dieser Schauspielkunst in Deutschland wird sich aus Lessings Wirksamkeit ergeben. — Das fremde Element, welches Diderot als Dichter aus England herübernahm, die wohl allgemein menschliche, aber seiner Nation doch weniger eigene Weise schlichter und tiefer Empfindung ließ den Ästhetiker in Konflikt mit sich selbst geraten. Somit sind die Widersprüche in seiner Theorie erklärlich. Dazu kam, daß er als Theoretiker oft die Rolle des Philosophen und Dichters tauschte — eine Thatsache, welche auch unsrer Skizze zu Grunde gelegt wurde. Eine historisch für die französische und deutsche Bühne so wichtige Persönlichkeit wie diese kann nicht tief genug erfaßt werden, um ihren Einfluß auf die Entwicklung der Schauspielkunst erkennbar zu machen. Es ist kein Unternehmen, welches der Geschichte fern bleiben sollte, wenn man sich bemüht, dem Ringen eines seltenen Geistes auch mit Empfindung und nicht nur mit dem nüchtern kritischen Verstande nahe zu treten. Die Schauspielkunst selbst ist nur zu menschlich und Sache des Gefühles, als daß ein Diderot in seinem Wirken je anders könnte begriffen werden.

Siebentes Kapitel.

Lessing.

Un vil métier nennt der Theoretiker d'Hannetaire die Schauspielkunst außerhalb der „Nationen" Paris und London. Mit diesem Ausdruck schmäht er nicht sowohl die materielle und soziale Mißstellung als das geistige Element der Bühnen außerhalb jener beiden Weltstädte. Deutschland wurde hier in eine Mitleidenschaft gezogen, die es nicht minder herabwürdigte als Bouhours' Frage, ob ein Deutscher ein bel' esprit sein könne. Wenn man aber bedenkt, daß d'Hannetaire in seinem theoretischen Sammelwerk noch 1774 jenen Ausspruch that, so lag dies ohne Zweifel an dem Mangel eines klaren Überblicks, welchem sich erst heut das

Digitized by Google

Schöpfungswerk des deutschen Nationaltheaters öffnet. Lessings Name genügt, um das Urteil des Franzosen wenigstens für Deutschland als hinfällig zu erweisen[1]).

Die theatralischen Lehrjahre unseres Lessing und die Blütezeit Leipzigs als Sitz der deutschen Schauspielkunst im vorigen Jahrhundert fallen zusammen. Um die Mitte desselben war diese Stadt das Elderado der besten Truppen, wohin sie immer wieder durch den Enthusiasmus der Jugend, durch das Interesse der intelligenten Welt und nicht zum wenigsten durch den offenen Geldbeutel eines messelustigen Volkes gelockt wurden. — Als Lessing zum ersten Mal in Leipzig weilte*), war er in seinem Verhältnis zu der Neuberischen Truppe mehr Empfänger als Spender, wie das eigene Geständnis bei Gelegenheit einer Besprechung des „Jungen Gelehrten" offenbart. Er bekennt von der Ausarbeitung des Stückes: „Diese Mühe ward mir durch das dasige Theater, welches in sehr blühenden Umständen war, ungemein versüßt. Auch ungemein erleichtert, muß ich sagen, weil ich **vor** demselben hundert wichtige Kleinigkeiten lernte, die ein dramatischer Dichter lernen muß und aus der bloßen Lesung seiner Muster nimmermehr lernen kann." In diesen Worten liegt ein Urteil über die Schauspielkunst, mit dem Lessings spätere Ausfälle gegen Gottsched im Widerspruch stehen. Die Beziehungen zwischen der Neuberin und ihrem Diktator waren damals erst zu kurze Zeit gelockert, als daß ein großer Umschwung im Stil der Darstellung sich hätte vollziehen können; vielmehr brachte die Prinzipalin aus jener älteren Epoche schon mit, was Lessing veranlaßte, sie eine Kennerin ihrer Kunst zu nennen. Sie versöhnte das Publikum mit dem Verse, mäßigte das extravagante Agieren, verlieh der trockenen Steifheit Anmut und näherte den verwilderten Ausdruck der Natur. Nach diesem Ausdruck ihres Biographen v. Reden-Esbeck[2]) fand also Lessing eine Schauspielkunst vor, welche zwischen dem Idealismus des antikisierenden Dramas und dem Naturalismus der Staatsaktionen die ansprechende Mitte des Ausdrucks suchte. Von reiner Natur konnte freilich noch nicht die Rede sein, weil das französische Repertoir überwog; aber man begreift, wie falsch die Auffassung ist, Lessing im Jahre 1746 einer Schule der krassesten Unnatur gegenübertreten zu sehen, da sein Angriff auf die klassizistische Tragödie

*) 1746—48.

Digitized by Google

beweist, daß gerade die Geschicklichkeit der Neuberischen Truppe anregend auf den Dichter wirkte. Der Plan eines neuen Repertoirs war bekanntlich sein erster Schritt gegen den Einfluß der Franzosen. Freilich borgte er von ihnen selbst die Waffe für diesen Kampf, aber was hätte Lessing Besseres thun können, als die Feder Molières aufzunehmen? — In Leipzig begann er noch „Die Juden", dann folgte in Berlin „Der Freigeist" (1749), und gewiß hätte die erste natürliche Regung der deutschen Schauspielkunst seine Schaffenslust gesteigert, wäre Lessing nur Dichter gewesen. Aber diese und die folgenden Erzeugnisse des Dramatikers genügten für eine Rückwirkung auf die darstellende Kunst. — Ihre Erziehung zu völliger Natürlichkeit war Lessings Aufgabe, deren Lösung ein künstlerisch-genereller Zusammenhang fast aller Schauspieltruppen wesentlich erleichterte. Schüler der Neuberin und Schönemanns war Koch. Er gründete 1750 eine eigene Truppe und bemühte sich, von der französischen Manier loszukommen, allerdings mit langsam durchgreifendem Erfolge. Bei der Truppe Schönemanns, welche uns 1741 schon unter Gottscheds Einfluß in Leipzig begegnete, fanden sich die Talente zusammen, von denen Eduard Devrient sagt, daß sie eine neue Phase der Entwicklung in der Schauspielkunst herbeiführten. Er meint: die reine Natur! Diese Talente waren Ackermann, Ekhof und Sophie Schröder, die Mutter des großen Karl Ludwig Schröder; dieser wurde als Schüler der beiden ersteren eigentlicher Begründer der natürlichen Schauspielkunst Deutschlands. Im Schoße also der Truppen Kochs, Schönemanns, Ackermanns und Schröders wurde sie erzeugt und durch den Austausch von Mitgliedern zwischen allen Gesellschaften verbreitet. Diese Entwicklung, welche sich in nicht viel längerer Zeit als etwa einem Vierteljahrhundert vollzog, dankt ihren schnellen Fortgang dem energischen Eingreifen Lessings[3]).

Zunächst selbst Schüler[4]) der Neuberin, Brückners, Heydrichs und Kochs, wurde Lessing durch den Verkehr mit Schauspielern und das Studium der antiken Darstellungskunst ein Theoretiker der modernen. Regte ihn Plautus zur Wiedergabe auf der deutschen Bühne an, so später Terenz zur Empfehlung an darstellende Künstler, welche den römischen Dichter mit Kommentaren des Aelius Donatus in deutscher Übersetzung lesen sollten. — Die Beschäftigung mit der Antike ergab im Jahre 1748 die erste

Digitized by Google

theatralische Fachschrift Lessings: „Von der Pantomime der Alten“*. In theoretischer Hinsicht war sie nur deshalb von Bedeutung, weil ihre Auseinandersetzungen historischer Art ihn veranlaßten, jener alten Kunst mit prüfendem Auge näher zu treten. So knüpfte er, wie dies von jeher geschah, bei dem theatralischen Tanze an und leitete seine Betrachtungen auf die Schauspielkunst über. Dies beweisen die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (1750)** und die „Theatralische Bibliothek“ (1754)***. Von der Überzeugung ausgehend, daß auch die Kunst der „Vorstellung“ ihre Regeln haben müsse, wendet sich Lessing zunächst der Untersuchung fremden Materials zu, denn: „Die Kunst zu deklamieren, von den Alten hochgeschätzt, ist verloren“ — so klagt auch er, und abermals bietet der Wettstreit des Cicero mit Roscius den Ausgangspunkt des Beweises für Bedeutung und Selbstständigkeit der Geberdensprache. In das Wesen ihres künstlerischen Gebrauches vertiefte sich Lessing mit der Übersetzung von Dubos' Schrift über „Die theatralischen Vorstellungen der Alten“. Es ist sehr charakteristisch für ihn, daß dieses Studium die Freiheit seines eigenen Denkens in keiner Weise unterband, da er sich im Gegensatz zu den meisten anderen Ästhetikern von dem Gesetz der antiken Schönheit nicht mehr imponieren ließ, als der modernen Schauspielkunst dienlich war. Ihre Fähigkeit zu theoretischer Behandlung und das Verhältnis der darstellenden Kunst zu den anderen Künsten ist alles, was Lessing an Erkenntnis aus der Antike schöpfte. Belehrung jedoch über das Wesen der mimischen Schönheit fällt hier sehr wenig ins Gewicht, weil er sich den Alten gegenüber in dieser Hinsicht eine so selbstständige Anschauung bildete, wie niemand vor ihm.

Wenn der Aufsatz von Chr. Mylius: „Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst sei“ die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ eröffnet, so liegt darin wohl eine gewisse Absichtlichkeit, die für Lessings Stellung zu der Kunst des Schauspielers bezeichnend ist; wenigstens beruht sein theoretisches Verfahren auf der Idee jener Schrift. Mylius begründet sie mit der Thatsache, daß der Schauspieler sich ebenso wie der

*) Hempel XI_2 841 ff.
**) Hempel XI_1 S. 1 ff.
***) Hempel XI_1 S. 183 ff.

Digitized by Google

Dichter in fremde Leidenschaften versetzen müsse. Hiermit geht er auf eine ältere Schrift zurück, die schon im Zusammenhang mit dem Wirken Joh. El. Schlegels besprochen wurde: „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird, daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen ebenso nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben". Dort wird von Mylius bereits die Unzweckmäßigkeit der eigentlichen Regel erwiesen und behauptet, daß der Bühnenkünstler sich nur einen Begriff von der Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung zu machen habe, wenn er überzeugen wolle. In seiner späteren Schrift aber weist er alles Handwerksmäßige auf das entschiedenste zurück und bestreitet die Möglichkeit mechanischer Erlernung der theatralischen Kunst. Lessing stimmt im großen und ganzen mit ihm überein, wenngleich seine Bühnenästhetik von pedantischer Theorie nicht frei ist. Der Endzweck, welchen Mylius mit seiner jüngeren Abhandlung im Auge hatte, war die Erhebung der Schauspielkunst unter die Zahl der „freien Künste oder schönen Wissenschaften". Lessing stellte sie in der That zwischen die bildenden Künste und die Poesie.

Wenige Ästhetiker haben der Kritik die Prüfung ihrer Quellen so leicht gemacht, wie der Hamburger Dramaturg. Er selbst deckt sie in den „Beiträgen ...." sowohl wie in der „Theatralischen Bibliothek" zum Teil sogar mit direkter Wiedergabe auf: es sind die Schriften der beiden Riccoboni und Remonds v. Sainte Albine, die oben in ihrem Zusammenhang mit der Theoretischen Bühnenlitteratur Frankreichs besprochen wurden. Die Darstellung ihres Einwirkens auf die Ästhetik des deutschen Theaters erschöpft sich jedoch erst mit dem Einblick in Lessings Theorie. Er verarbeitete hauptsächlich des jüngeren Riccoboni und Remonds Ideen. Schon Danzel[5]) weist auf die Verwandtschaft hin, welche zwischen Riccobonis 'L'art du théâtre' und Lessings erstem thoretischen Versuch „Der Schauspieler" besteht. Diese Abhandlung ist mit ziemlicher Gewißheit in die Zeit um 1754 zu setzen. Schon Karl Lessing sagt[6]) über das Fragment des Bruders: „Es ist auch eine seiner ersten Schriften." — Über die Entstehungszeit sind viele Behauptungen aufgestellt worden. Ganz willkürlich scheint mir Loebells Annahme[7]) für das Jahr 1748, da inhaltlich mit der Abhandlung über die „Pantomime der Alten", auf die Genannte hinweist, kein Zusammenhang besteht. Danzels Ansicht, „Der Schauspieler" sei für die „Beiträge ...." (1754) bestimmt gewesen, ist anzu-

Digitized by Google

zweifeln. Er sagt[8]): „Auch ist der Anfang des zweiten der im Nachlaß mitgeteilten Entwürfe nichts anderes als eine mit größerer Begriffsschärfe durchgeführte Redaktion des ersten Abschnitts bei Riccoboni, der „Die Bewegung" überschrieben ist." So gewiß Danzel hierin Recht hat, ist doch nicht einzusehen, warum Lessing nicht schon 1750 jene Ankündigung gegeben haben soll, die sich am Schlusse des Auszuges aus Remonds 'Le comédien'[9]) findet; dort heißt es: „Ich hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläuftiger hierüber zu erklären, wenn ich nämlich dem Publico ein kleines Werk Ueber die körperliche Beredsamkeit vorlegen werde, von welchem ich itzt weiter nichts sagen will, als daß ich mir alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen." Die Ausarbeitung des Fragmentes dürfte Lessing bald nach dem Abschluß der „Beiträge ..." begonnen haben, als ihn die Übersetzung des 'comédien' beschäftigte; diese Annahme bekräftigt Boxberger, der das Bruchstück in die Zeit bald nach 1754 setzt[10]). Auch Erich Schmidt ist geneigt[11]), es bald nach der Übertragung von Remonds Schrift entstanden sein zu lassen. Was aber besonders die Entscheidung für die Zeit um 1754 geltend macht, ist der offenbare Einfluß der 'Analysis of beauty' von W. Hogarth, welche 1754 erschien, sofort von Chr. Mylius übersetzt und von Lessing kritisiert wurde[12]): „Auch Tanzmeister, Redner und Schauspieler werden die vortrefflichsten Anmerkungen darinnen finden und noch mehrere durch kleine Anwendungen selbst daraus ziehen können." Besonders ein dem zweiten Teil des Fragmentes hinzugefügter Abschnitt: „Chironomie" betitelt, geht entschieden auf die Gesetze des Hogarth zurück. Mit diesen hat es seine eigne Bewandtnis: feindlich gegen die Steifheit der Antike, wünschen sie eine gefällige Bewegung der Arme und und Hände, gehen hierin aber wieder zu weit und fordern daher eine Geziertheit heraus, die ebensoweit vom klassischen Ideal wie von der Natürlichkeit entfernt ist. Lessing hat sogar die berühmte „Wellenlinie" als Vorschrift einer gefälligen Armbewegung von Hogarth übernommen und im „Schauspieler" zur Erläuterung abgezeichnet. — Boxberger sieht Lessing übrigens noch 1767 an seinem Fragment arbeiten, eine Ansicht, die schwer zu teilen ist, weil zwischen Lessings Standpunkt im „Schauspieler" und dem späteren, den er mit Rücksicht auf die darstellende Kunst in seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis der Jahre 1768/69 einnimmt, ein starker

Digitized by Google

Gegensatz besteht. Es ist nicht anzunehmen, daß der Hamburger Dramaturg seine Ansichten so schnell geändert habe. Jedoch ist es unleugbar, daß der Inhalt des Fragmentes noch auf die Zeit des „Laokoon" hinweist, weil Lessing sich damals noch bemühte, die Kunst des Schauspielers als eine bildende zu behandeln. Zu dieser Anschauung bekennt sich auch Fr. Muncker*); er setzt die Zeit der Einwirkung aber um weniges später als 1755, da Lessing seine Laokon-Entwürfe begann. Wenn wir hieran festhalten, den Kern der Arbeit jedoch um 1754 setzen und ihre ersten Anfänge bald nach 1750, so sind die Entstehungsphasen des Fragmentes ohne gewaltsames Verfahren bestimmt.

Eine Annahme, welche diese Schrift in den Gedankenkreis des Laokoon zieht, bleibt fern von aller Konstruktion, weil ein derartiger Zusammenhang in der geistigen Geschichte Lessings durch die wechselseitige Befruchtung künstlerischer Ideen auf allen Gebieten erkennbar wird. „Der Schauspieler" giebt jener Anschauung, welche seine Kunst zwischen die bildenden Künste und die Poesie setzt, in der That den theoretischen Ausdruck. Lessing hat in dieser Schrift die „Zeichenlehre"**) auf die darstellende Kunst übertragen und hiermit schon den Zusammenhang festgestellt, wie er oben behauptet wird. — Erich Schmidt sagt einmal von Lessing und Diderot[13]): „Freundnachbarlich, einer des anderen wert, stehen beide als Beurteiler schauspielerischer Leistungen da, nie übertroffen, selten erreicht. Hätten wir den dritten Teil des Laokoon, so würde die Parallele zwischen Diderot und Lessing in dieser Richtung sich weiter ziehen lassen und auf eine Theorie des Tanzes, der ganzen pantomimischen Kunst sich erstrecken." — Warum aber haben wir den III. Teil nicht? Warum kam Lessing in der Hamburger Zeit nicht noch einmal auf den „Schauspieler" zurück, um das Fragment zu vollenden? Und wirklich: ließe es sich nicht als Ergänzungsschrift zum Laokoon denken? Es muß auffallen, daß Lessing seinen „Schauspieler" vergaß, wo doch die spätere Benutzung dieses Materiales scheinbar so nahe lag. Aber schon die Paralipomena zum Laokoon beziehen sich fast mit keinem Gedanken mehr auf die darstellende Kunst. — In der Hamburger Zeit fand eben das

*) Privatbrief vom 23. Dec. 95.

**) Unter „Zeichen" sind die äußerlichen Wirkungsmittel der Künste zu verstehen.

Digitized by Google

Schematisieren sein Ende, und ein Fragment wie „Der Schauspieler" galt für den Dramaturgen naturgemäß als überwundener Standpunkt, denn er war Praktiker geworden.

Daß Lessing die Erlernung der körperlichen Beredsamkeit mit seinem „Schauspieler" „ebenso sicher als leicht" gemacht habe, wie es in der Ankündigung heißt, kann man nicht behaupten, und er selbst mochte diesen Irrtum wohl bald einsehen. Nirgends findet sich ein Beweis für das Bestreben Lessings, mit seiner Abhandlung auf die Praxis zu wirken. Sie wird nie wieder erwähnt, außer indirekt am Schlusse der Dramaturgie, wo er die unfruchtbare Arbeit einer strengen Theorie einsieht. An Gelegenheit, die Gesetze des „Schauspielers" geltend zu machen, fehlte es Lessing seit den fünfziger Jahren gewiß nicht, aber sie hätten das gerade Gegenteil von Natürlichkeit erreicht.

Für Lessing selbst hatte jene Arbeit den Wert einer Vorstudie, welche ihm Gelegenheit bot, über die elementarsten Erfordernisse der körperlichen Beredsamkeit nachzudenken. Auch er teilt sie in den Ausdruck durch Bewegungen oder durch Töne und betrachtet jene nach den einfachen Gesichtspunkten: „Tragen des Körpers" und „Stellungen des Körpers" im Gehen und in der Ruhe. Seine Äußerungen hierüber sind nichts mehr als theoretische Tüfteleien, die, ohne einen lehrhaften Charakter zu besitzen, nur so viel Interesse beanspruchen, als man dem Ausgangspunkt von Lessings Gedankenarbeit auf diesem Gebiete zollen muß. So wird es klar sein, daß für die Praxis eigentlich nichts gesagt ist, wenn die „natürliche" Haltung als eine solche bestimmt wird, in der unser Körper die Luft beständig nach einer „Perpendikularlinie" durchschwebe. Dasselbe gilt von der „verderbten" und „erkünstelten" Haltung. Jene soll entstehen, wenn der Körper vorwärts einen spitzen, diese, wenn er einen stumpfen Winkel bildet. Schon dieses Beispiel mag genügen, um darzuthun, daß bei solchen Beobachtungen die instruktive Theorie erst anzusetzen hatte, um ihren Zweck zu erfüllen. Die eigentliche Unterweisung des Schauspielers geschieht erst in dem Abschnitt: „Chironomie", aber nach Prinzipien, die nicht Menschen, sondern „Drahtpuppen" erzeugt hätten, wie Lessing von steifen Schauspielern selbst einmal sagt. Der dritte und letzte Teil endlich bringt einige vortreffliche Beobachtungen, jedoch zu früh, weil sie sich auf besondere Feinheiten der Mimik beziehen, ohne daß vorher Wesen und Wirkung der Schauspielkunst in ihren Grundzügen

Digitized by Google

erschöpfend behandelt wären. Eine weitere Ausarbeitung des Fragmentes würde diesen Mangel wohl beseitigt haben, so aber ist Alles, was Lessing von den Händen und Armen in komplizierter Verbindung zu sagen weiß, nur minderwertig, vorausgesetzt nämlich, daß die Kritik sich hier auf den völlig naiven Standpunkt des lernenden Schauspielers zurückzieht. — Ein zweiter Hauptteil: der Ausdruck durch Töne, wie ihn obige Disposition erwarten läßt, fehlt ganz und ist zweifellos mit Absicht fortgelassen. Nur ein einziges Mal kommt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie auf diesen Gegenstand zurück, aber auch dort ohne ihn eingehend zu behandeln. Eine Erklärung hierfür bietet Remonds Ansicht in seinem 'Comédien', welche durch Lessings Übersetzung folgenden Ausdruck fand: „Die verschiednen Veränderungen der Stimme, welche aus einerlei Eindrücken entstehen, haben zwar mit einander etwas gemein, allein sie sind auch wegen der verschiednen Sprachwerkzeuge nothwendig unterschieden. Wer daher die Kunst zu recitiren methodisch abhandeln wollte, der müßte ebenso vielerlei Regeln haben, als Arten von Stimmen sind." Die Natur allein könne den Ton vorschreiben und nur die Empfindung sei die Lehrerin der Beredtsamkeit!

Mehrere von Riccobonis und Remonds Ideen haben sich in Lessings Geist zu einem Vorbild verschmolzen, aus dessen tiefsinniger Betrachtung endlich der selbständige Theoretiker hervorging, wie er uns in der Hamburgischen Dramaturgie entgegentritt. Die „Beiträge . . . ." sowohl wie die „Theatralische Bibliothek" waren für sein Hauptwerk und somit für die deutsche Schauspielkunst von großer Bedeutung: Gegensätze und Übereinstimmungen der Ansichtsweise beider Männer, welche das Glück hatten, in Lessing ihren Übersetzer zu finden, trugen dazu dabei, daß er selbst versöhnend zwischen sie trat oder beiden mit Widerspruch begegnete. — Das wichtigste Moment in seiner Stellungnahme zu beiden Autoren ist dieses: In der Schrift 'L'art de l'acteur' des Riccoboni fand Lessing den Grundsatz: keine passive Empfindsamkeit! Remond dagegen lehrte ihn: „Man stellt die Leidenschaften unvollkommen vor, wenn man sich ihren Bewegungen nicht überläßt!" Wer hatte recht? Und wußte nicht jeder seine Anschauung zu begründen? — Nichts konnte schwerer sein, als hier die Entscheidung zu treffen. Aber Lessing folgte weder dem einen noch dem andern, sondern der leitenden Macht seiner eigenen Individualität, die sich hier wie überall

Digitized by Google

und immer in seinem Denken Recht verschaffte. Er dachte als Deutscher für Deutsche und stellte sich zwischen beide Extreme — doch so, daß er Remond die Hand reichte wie jemandem, dem man bei allem Widerspruch die Anerkennung seines Standpunkts nicht versagen will. Er that es in der richtigen Erkenntnis, daß der Deutsche ein warmes Gefühlsleben habe, wenn er gleich markig genug ist, um sich zu beherrschen. Also die Wärme des Ausdrucks ist es, die Lessing wünscht; sie ist keineswegs vom passiven Zustand der Seele abhängig, sie ist eben das wunderbare Etwas, das auf der Grenze von Natur und Kunst so schwer zu finden ist: der täuschende Ausdruck von Innerlichkeit selbst dort, wo der Schauspieler mit kühlem Verstand die Situation beherrscht. Im Gegensatz hierzu fordert Riccoboni zu wenig, Remond zu viel Gefühl. Das Gesetz der Selbstbeherrschung gilt der französischen Schauspielkunst noch heut als das erste und wird so streng gehalten, daß ein deutscher Zuschauer von Gefühl und Verständnis ganz vermißt, was oben die Wärme des Ausdrucks genannt wurde. — Rücksicht aber mußte Lessing auf das deutsche Gefühlsleben nehmen, weil jedes Publikum den Anspruch hat, sich mit den Menschen seiner nationalen Bühne in gewissem Sinne verwandt zu fühlen. Schon Gottsched hatte darauf hingewiesen, wenn auch nicht mit der Entschiedenheit seines Nachfolgers, der auch in diesem Punkte nichts anderes that, als daß er bei Gottscheds Tendenz anknüpfte: deutsches Fühlen auf deutscher Bühne! — Neu waren nur die Mittel, mit denen Lessing wirkte, neu: der Gedanke, an Stelle des romanischen mit dem Hinweis auf England das verwandt-germanische Element erzieherisch eingreifen zu lassen. Diese Betrachtung des Gefühlslebens nach einer nationalen Scheidung und die künstlerische Rücksicht auf eine solche, wie Gottsched und Lessing sie zweifellos übten, mag wertlos erscheinen, weil sie heutigen Tages der Masse des Publikums kaum mehr verständlich ist. Der Verkehr der Völker wurde reger und intimer; er führte bis zu einem gewissen Grade die äußere Nivellierung nationaler Charaktergegensätze und in künstlerischer Hinsicht ein internationales Einverständnis herbei, an welchem die Bühne großen Anteil nimmt. Der Geschmack des Publikums, das ihr zu Füßen sitzt, ist ausgeglichener als früher, und er allein hat im Ausdruck der Empfindungen, wo sie sich künstlerisch äußern sollen, das Bestimmungsrecht. Somit erklärt es sich, daß ihre Wiedergabe auf der Bühne

Digitized by Google

nur mehr dem Kenner und der geringen Minderzahl feinfühliger Zuschauer an heimische Charaktereigentümlichkeit gebunden scheint. — Damals aber waren die Menschen des französischen Theaters im Ausdruck ihres Fühlens von Grund aus andere als die Menschen des deutschen Parterres, und wenn ein Remond der Verinnerlichung das Wort redete, so bedeutete diese Stimme in Frankreich nichts. — Wie verhielt sich nun das deutsche Publikum dieser Frage gegenüber? Sein Indifferentismus ist bekannt; es hatte gegen französische Oberflächlichkeit nichts einzuwenden und trug, einmal an sie gewöhnt, auch kein Verlangen nach Gemütstiefe und wahrheitsgetreuer Darstellung der Leidenschaften. So mußte der Deutsche wie ein Kind erst darauf hingewiesen werden, worauf er endlich Anspruch habe, und Lessing that recht daran, die Wiederspiegelung deutschen Gefühlslebens auf der Bühne als Hauptfaktor seiner Reformbestrebungen anzusehen. Sollte der nationale Sinn geweckt werden, so war das beste Mittel zum Zweck, dem Deutschen in die Seele zu greifen. Lessing that es als Dichter und Aesthetiker. Äußert er auch nirgends diese Absicht in seiner Theorie der Schauspielkunst, so ergiebt sie sich doch aus dem ganzen Werdeprozeß des Hamburger Dramaturgen.

Lessings Studium der französischen Theorie könnte in seiner Entwicklung nicht folgerichtiger gedacht werden, denn er schritt forschend von den einfachsten zu den schwierigsten Fragen vorwärts. Er folgte Riccoboni bis auf den völlig naiven Standpunkt herunter, wo der Unterricht für den Anfänger zur Sprache kommt. Sogar das Selbstverständliche fand Lessing hier behandelt, während Remond weniger praktisch, aber mit größeren Gedanken und psychologischer Tiefe an eine höhere Aufgabe des Theoretikers mahnte. Lessing prüfte auch seine Ideen, und gerade deshalb, weil Remonds Verfahren in der Behandlung theoretischer Probleme ihn nicht befriedigte, wurde die Schrift 'Le comédien' für ihn von so großer Bedeutung: Sie machte ihn selbständig, weil sie zum Widerspruch herausforderte, selbständig nämlich in der Art des theoretischen Verfahrens — ein Vorgang, welcher sich schon in der Kritik des 'Comédien' entwickelte. Lessing sagt am Schlusse seiner Übersetzung: „Der Herr Remond von St. Albinne setzt in seinem ganzen Werke stillschweigend voraus, daß die äußerlichen Modifikationen natürliche Folgen von der Beschaffenheit der Seele sind, die sich von selbst ohne Mühe ergeben." Lessing jedoch fordert im Interesse

Digitized by Google

einer vollkommenen Darstellung seelischer Bewegungen, daß der Schauspieler alle besonderen Arten des Ausdrucks von ein und demselben Affekt an vielen Menschen studiere und eine allgemeine Art für sich daraus zusammensetze. Also das fremde Beispiel, nicht die bloße Eingebung soll ihn im Studium leiten, und weiter sagt Lessing: „Wenn der Schauspieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung weiß, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun," so fährt er fort, „auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studiren!" — Wir wissen bereits: Lessings Fragment „Der Schauspieler" blieb der einzige Versuch, diese Ansicht geltend zu machen. Daß er ihn nicht scheute, ist um so wunderbarer, als Lessings Einsicht für das einzig praktische Verfahren theatralischer Theorieschreibung in jener Kritik schon wie ein Ahnen lag: macht er Remond doch die „allgemeinen Anmerkungen" zum Vorwurf, „welche uns leere Worte für Begriffe, oder ein ich weiß nicht was für Erklärungen geben". Er heißt sie zwecklos für den Schauspieler, denn: „Alles dieses sind abgesonderte Begriffe von dem, was er thun soll, aber noch gar keine Vorschriften, wie er es thun soll!" — **Wie?!** In diesem einen Wort lag der Schlüssel zu dem großen Rätsel: Die Schauspielkunst und ihre theoretische Behandlung! Seine Lösung aber mußte die Summe der Antworten auf dieses — „Wie" ergeben; sie stellte sich als die Frucht von jahrelanger Arbeit ein. Viele Köpfe haben an ihr teilgenommen, aber von Lessing gingen die wichtigsten: eigene und überkommene Gedanken aus und zogen sich gleich einem Faden durch die weitere Entwicklung der theatralischen Theorie Deutschlands. Lessing selbst hat ihn mühsam angesponnen; dann aber, nachdem alles Tüfteln und Schematisieren ein Ende gefunden, führte ihn die Rücksicht auf die Praxis den schnelleren und richtigen Weg. Das Ineinandergreifen von theoretischer und praktischer Erörterung stellte sich bei Lessing als das für alle Zeiten maßgebende Verfahren einer Theorie der Schauspielkunst heraus: es war das — kritische. Dieses Resultat aber ergab sich mit Notwendigkeit aus dem Schaffen eines

Digitized by Google

Geistes, dem alles, was ihn anzog, zum Gegenstande der Kritik wurde.

Bei aller Selbständigkeit des Hamburger Dramaturgen ist unleugbar, daß Riccoboni und Remond auf sein ästhetisches Gefühl für die Wirkungen der Schauspielkunst einen dauernd bestimmenden Einfluß ausübten. Sie stehen hinter seinem Rücken und warnen vor der Verirrung in einen rohen Naturalismus. Ihnen dankt es die Schauspielkunst zunächst, daß Lessings Prinzip der Naturnachahmung nicht aufhörte, dem guten Geschmack Rechnung zu tragen: So wich seine Ansicht über den Vortrag der Tragödie im Grunde von Remonds Erklärung nicht ab, daß die Majestät der Sprache bei einer natürlichen Rezitation sehr wohl bestehen könne. In der That sucht unsere Bühnensprache seit den Tagen Lessings einen tragischen Ton festzuhalten, welcher die Würde der Dichtung nicht vergißt und doch natürlich klingt. Die freilich stärkere Neigung zur Natürlichkeit führte den Deutschen weiter, er fand die Modulation der dramatischen Sprache, das heißt: er stimmte den Ton nach dem Inhalt des Dramas, er ließ ihn mit der Erhabenheit der Dichtung steigen und mit ihrem geringeren Wert an Würde fallen. Immer feiner wurde das Gehör und forderte die Abstimmung jeder Szene bis zu völliger Deckung von Inhalt und Vortrag: wie schon Remond trefflich zu scheiden weiß: „Wenn Medea nichts als ihren untreuen Gemahl zurückrufen will, so kann sie ganz wohl als eine andere Weibsperson reden. Wenn sie aber die dreiförmige Hekate zitiert, wenn sie mit ihren geflügelten Drachen durch die Luft fährt, alsdann muß sie donnern!" So übersetzt Lessing. — Daß ihn selbst aber solche Betrachtungen zu weiterem Reflektieren anregten, ist gewiß; sie sind die Voraussetzung jener stimmungsreichen Bilder, in denen er die Kunst des Schauspielers festzuhalten wußte. Er hat das Verständnis für die Farben wachgerufen, nach denen in Deutschland der Vortrag einer Tragödie abgetönt wird. In dieser Kunst stehen die Franzosen noch heute hinter uns zurück und werden uns nicht gleichkommen, weil ihre Sprechweise ein unüberwindliches Hindernis bietet. Nicht allein, daß ihre Sprache an sich, wie schon Diderot und andere urteilten, wenig für die Tragödie geeignet ist, weil es ihr an Kraft und Wucht gebricht — die Verse hindern den französischen Schauspieler, Tonfarben zu wählen, welche der Deutsche fast für jeden Satzteil seiner Rolle charakteristisch zu verwenden lernte.

Digitized by Google

Remonds Forderung an die Darsteller des Lustspiels: „Sie sollen reden, als ob sie außer dem Theater wären und in denselben Umständen" mußte Lessing besonders aus dem Herzen gesprochen sein. Dieser Anschauung entspringt auch der Wunsch nach Prosa wenigstens in der Komödie, denn Remond bemerkt mit beißender Ironie, daß man in Prosa mehr Witz haben müsse, weil ihm dort der Mantel des Verses fehlt. — Eine verzweifelte Wahrheit, die offenbar Lessings Vorliebe für die Prosa nährte. Allerdings gehören Verse nach seiner Ansicht dorthin, wo eine höhere Poesie entfaltet werden soll, und seine Auseinandersetzung mit Houdar de la Motte beweist, daß er im Silbenmaß absolut keinen Zwang erblickte, am wenigsten für den dramatischen Dichter. Aber für die Übersetzung wünschte er wie Gottsched entschieden die Prosa, und über diesen hinaus führte ihn der Kampf gegen die reimenden Alexandriner. Lessing setzte an ihre Stelle den fünffüßigen Jambus als herrschenden Bühnenvers. Diese Neuerung hängt mit seinem Hinweis auf die Natur des englischen Dramas zusammen, dessen Sprache er als diejenige erkannte, welche dem deutschen Bedürfnis nach Klarheit und Energie des Ausdrucks am besten entspricht. Lessing war nicht der erste, dem die Mustergiltigkeit der englischen Bühnensprache für das deutsche Theater aufging. Gottsched vielmehr, dem es nur an Mut gebrach, auch praktisch mit dem alten Zopf zu brechen, ging ihm voraus. Er äußert nämlich in der „Kritischen Dichtkunst" (1737)*: „Tragödien und Komödien können und sollen von rechtswegen in einer leichten Art von Versen geschrieben seyn, damit sie von der gemeinen Sprache nicht merklich unterschieden, und doch einigermaßen zierlicher, als der tägliche Umgang der Leute, seyn mögen." Vom Reime aber, der ihm unnatürlich auf dem Theater scheint, sagt Gottsched, er klinge immer gar zu studiert und erinnere den Zuschauer ohne Unterlaß, daß er in der Komödie sei. Dann aber heißt es: „In diesem Stücke haben die heutigen Engeländer auch vor den Franzosen den Vorzug, indem sie nach dem Exempel der Alten in vielen ihrer besten Tragödien nur ungereimte Verse brauchen, dahingegegen diese lauter reimende Helden auf die Bühne stellen." Und vollkommen unzweideutig wird den Deutschen zum Bruche mit der französischen Manier geraten,

*) Daselbst S. 360.

Digitized by Google

wenn Gottsched darauf hinweist, daß sie wie Italiener und Engländer im Gegensatz zu den Franzosen alle Versmaße bilden könnten. — Lessing ist also auch mit seinem Wirken für die Bühnensprache nicht durchaus der Antipode Gottscheds; der fünffüßige Jambus aber war so eine „leichte Art" von Vers: „nicht merklich von der gemeinen Sprache unterschieden", ein poetisches und praktisches Geschenk zugleich, das Lessing unserer Bühne machte. Kein Vers hält so gewandt wie er die Mitte zwischen Poesie und Prosa; er wurde dem Schauspieler lieb und förderte seine Erziehung zum natürlichen Ausdruck.

Was Riccoboni und Remond in ziemlicher Übereinstimmung von den sogenannten „Feinheiten" des Spiels zu sagen wußten, hat Lessing mit tieferem Blick verwertet und wertvoller gemacht. Sie rechneten unter diese Bezeichnung auch das Spiel der Freiheit, welche sie dem darstellenden Künstler zuerkannten. Ihre Ansicht über diesen Punkt trug wohl dazu bei, daß Lessing sich später von Diderot nicht hinreißen ließ, in seinem Zugeständnis an die Selbstständigkeit des Schauspielers weiter zu gehen als diese beiden Theoretiker: Lessing forderte mit ihnen nur die Unterstützung des Dichters durch Sprache und Bewegung, wo etwa ein Gedanke nicht deutlich genug ausgedrückt ist, oder die Belebung einer ermüdenden Rede durch stumm-begleitende Aktion des Gegenspielers. — Auf die theoretische Betrachtung des Rollenstudiums verwies ihn Riccoboni mit seiner Erörterung über die Charaktere der Rollen und ihr Verhältnis zur ganzen Handlung. Mehr noch vertiefte sich Remond in diesen Gegenstand; er lehrte Schattierung und Zergliederung der Rollen, um der Einförmigkeit ihrer Darstellung entgegenzutreten; hier traf Lessing auf Ideen, die nicht Schauspieler, sondern Menschen fordern. In ihm selbst aber reiften sie zu dem höchsten Begriff einer Schauspielkunst aus, der je — gedacht wurde: Lessings Kritik beweist, daß er sein Besserwissen aus dem Born großartig geahnter Vollkommenheit schöpfte.

Nur in einem Punkt nahm der Hamburger Dramaturg auf die Theorie der Franzosen gar keine Rücksicht, und dieser war das „Theaterspiel", womit man das Zusammenspiel aller Darsteller eines Stückes bezeichnete. Lessing geht in der Übersetzung Remonds flüchtig darüber hinweg, und auch später hat er für das Studium des Ensembles kein theoretisches Interesse. Eine Erklärung hierfür giebt es nicht, sie könnte sich höchstens

Digitized by Google

auf vage Vermutungen einlassen, die nicht zum Ziele führen. Daß Lessing diesem Gegenstande gar keine Aufmerksamkeit zugewandt habe, ist undenkbar. So wie die Sache liegt, müssen wir uns auf die sichere Annahme beschränken, daß er dem Zusammenwirken der Schauspieler jedenfalls in der Praxis sein Interesse schenkte. Offenbar würde die „Hamburgische Dramaturgie" ein Kapitel dieses Inhalts aufweisen, hätte Lessing die Kritik der Schauspielkunst nicht zu früh abgebrochen.

Die Übersetzung der Remondschen Theorie blieb unvollkommen, weil Lessing der Ansicht war, daß die deutschen Schauspieler nicht viel aus ihr lernen könnten; der andere Grund aber lautet: „Deutsche Zuschauer sollen nicht ihre Art zu beurteilen daraus borgen" — auch dies schon ein Zeichen für Lessings Bruch mit den Franzosen! Vorbereitet war er durch das Studium der Engländer, denen sich Lessing bereits in der „Geschichte der englischen Schaubühne"*) zugewandt hatte[14]). Auch diese Arbeit fällt in die Zeit seines ersten Aufenthaltes zu Berlin, wo Lessing im November 1748 eingetroffen war. Ihre erste Frucht trat gegen Schluß jener Lebensperiode des unruhigen Wanderers hervor: es war „Miß Sara Sampson". —

Als sich Lessing in der preußischen Hauptstadt niederließ, sah es mit ihrem Theaterleben traurig genug aus. Bisher hatten sich neben Eckenberg, dem „starken Mann" und Hanswurst, nur Peter Hilverding und Joh. Fr. Schönemann vorübergehend gezeigt. Harlekinaden, Schäferspiele, Staatsaktionen und Übersetzungen beherrschten die Bühne. Wer etwas sein wollte, besuchte das Schauspielhaus der Truppe La Nue, die Voltaire dem großen König nach Berlin verschrieben hatte. — Wenn man nun bedenkt, daß Lessing offenbar mit den besten Hoffnungen für die dramatische Kunst dorthin ging, so ist begreiflich, wie groß seine Enttäuschung war. Da fand sich kein Boden für die Fruchtbarkeit künstlerischer Reformgedanken, keine Aussicht auf die Erhebung der deutschen Bühne, und doch — wie stark mußte Lessings Verlangen dahin gehen, wie sehr mußte es damals schon in ihm gähren! Die ersten Erfolge als Bühnendichter hatten sein Herz beglückt und ermutigt, sein Geist aber sah den Weg bereits vorgezeichnet, welcher zu einem deutschen Nationaltheater führen sollte, und nun — am Throne Friedrichs mußte er seine Hoffnungen zerschellen sehen. Daß diese

*) „Geschichte der englischen Schaubühne" nach Muncker (Lachmann ^{3}VI Vorrede) und Erich Schmidt nicht von Lessing, sondern von Nicolai.

Digitized by Google

außer Gründen anderer Art ihn dorthin führten, ist keine Frage, denn unter den höchsten Interessen, welche Lessing beseelten, stand jenes für die Bühne. Nichts wäre falscher, als seine Bemühungen für ihr Wohl lediglich nach dem kühl reflektierenden Verstande des Hamburger Dramaturgen zu beurteilen. Freilich — wir haben keine Schriften oder Briefe voll flammender Begeisterung, wie sie das Genie meist in der ersten Entfaltung seiner Blüte auszustreuen pflegt; aber wir haben die späteren Zeugnisse ehrlicher Verbitterung gegen eine Welt voll Oberflächlichkeit, und so spricht eben nur ein Mensch, den warme Pulse an die Arbeit trieben. Die Reaktion setzt hier voraus, was Lessings verschlossene Natur nicht laut werden ließ, was aber so deutlich aus den Worten seines eigenen Bruders spricht[15]): „Mit der Schauspielkunst gab er sich in seiner Jugend sehr ab und hat mich oft versichert, er sei nicht abgeneigt gewesen, wo nicht selbst aufzutreten, doch wenigstens einen ganz kleinen Trupp zu übernehmen, den er zwölf von ihm selbst verfertigte Stücke ganz nach seinem Sinne einstudieren lassen und damit in Deutschland von einem Ort zum andern ziehen wollen!“ Zweifellos hätte Lessing diesen Plan vollführt, wäre ihm der gänzliche Mangel an Mitteln nicht hinderlich gewesen. — Diese Erörterung ist nicht müßig, sie erklärt die riesenhafte Energie, mit welcher er, ein einzelner Mensch, es unternahm, alte, eingefleischte Vorurteile nachsichtslos und unablässig auszutilgen, dem Geschmack, ja — man könnte sagen: dem künstlerischen Fühlen einer ganzen Nation die nationale Eigenart wiederzuschenken. Diese Erörterung will die Ursache dafür ergründen, daß Lessing trotz alles Pessimismus, welchen ein vergeblich scheinendes Ringen hervorrief, seiner Lebensaufgabe nicht abtrünnig wurde, außer dort, wo absolute Dummheit, wie die Renitenz von Schauspielern, seiner Mission ein Ziel steckte. Diese Erörterung endlich mußte hier geschehen, weil sie erklärt, wie gerade der junge Lessing durch den mißlichen Widerstand so vieler Hindernisse zu einem unstillbaren Drang nach bahnbrechender Thätigkeit hingerissen wurde.

Friedrichs II. Stellung zur deutschen Literatur und Bühne ist bekannt. Man hat seine Interesselosigkeit an beiden zu entschuldigen versucht und bis zum siebenjährigen Krieg gewiß auch mit vielem Recht, weil unsere dramatische Dichtkunst zu dürftig war. Ob es als ein menschlicher Irrtum anzusehen ist, wenn dieser König über die ersten Blüten deutschen Geistes hinwegsah

Digitized by Google

oder nicht, darüber zu richten steht einer Litteraturgeschichte an. Diese Schrift aber hat nur darauf hinzuweisen, daß die Abneigung Friedrichs II. gegen deutsche Originaldramen oder Übersetzungen das größte Hindernis für die Entwicklung unseres Schauspiels war. Da ihn nur die französischen Originale interessierten, so hatte der König auch keine Gelegenheit, den Fortschritt deutscher Schauspielkunst, soweit er ohne seine Unterstützung möglich war, zu beobachten. Dieser Behauptung liegt die Kritik seiner Stellungnahme zu Grunde, wie sie deutschen Truppen gegenüber in der Litteraturgeschichte mehrfach und übereinstimmend besprochen ist. Seine Teilnahme ist die eines milden Fürsten, der keinen Bühnenprinzipal seines Landes verhungern läßt, aber nach den hübsch erzählten Schönemann-Anekdoten künstlerisches Interesse an den Leistungen seiner Truppe zu vermuten, ist nicht richtig. Wenn Friedrich II. ihm das Spielen in Berlin bewilligte und dann, weil — Eckenberg aus Brodneid protestierte, am 4. Oktober 1742 den Erlaß gab: „Schönemann bleibt und Eckenberg kann, wenn er will, auch spielen," so ist diese Gleichsetzung einfach tragi-komisch und bezeichnend für des Königs Achtung vor einer immerhin schon aufmunterungswerten Gesellschaft deutscher Schauspieler. Auch die oft wiederholte Erzählung von dem Bauholz, das Friedrich zu einem Theaterbau an Schönemann verabfolgen ließ, darf nicht zum glänzendsten Beweise seines Interesses für deutsche Kunst aufgebauscht werden, denn bald genug war der arme Prinzipal wieder aus allen Himmeln gefallen, wie sein Brief an Gottsched vom 3. Mai 1743 hinreichend bezeugt. Ein deutsches Schauspiel, sagt Schönemann als trauriger Prophet, werde in Berlin nie aufkommen, weil Friedrich nun einmal das Vorurteil habe: kein Deutscher kann etwas Vernünftiges schreiben, kein deutscher Schauspieler vernünftig spielen.

Und das Publikum? Nicht in Berlin allein, nein: das Publikum Deutschlands muß man sagen, war stumpf. Für litterarische Bedürfnisse hatte es kein Geld, für die französische Komödie etwas, für Luftspringer dagegen, Harlekinaden und Pantomime — viel! Auch diese war zu einem läppischen Kinderspiel herabgesunken wie Lessings Urteil[16]) über die Darstellungen Nicolinis beweist, der mit seiner Truppe das Publikum ganz Deutschlands vom ernsten Schauplatz hinweg und vor seine Bühne lockte. — Daß dem Schauspiel weniger Interesse geschenkt wurde, kann

Digitized by Google

nicht Wunder nehmen, da eigentlich nur Gelehrte und Beamte sich die Gebildeten der Nation nennen durften. Am traurigsten aber stand es mit dem Adel, der wohl auf Friedrich hätte Einfluß nehmen und zunächst den Versuch machen können, eine deutsche Tendenz in die geistige Strömung des Vaterlandes zu tragen. Wie weit entfernt er davon war, zeigt unter anderm wieder Schönemanns erbitterter Brief an Gottsched vom 3. Mai 1743. Dort ist von dem Stück „Beschwerlichkeiten des Hofes" die Rede, welches einen Baron v. Bilefeld zum Verfasser hat: „Dies Stück gefiel, beinahe hätte sich der König zum Besuch bestimmen lassen, und doch blieb er aus, denn — es war deutsch. Damit der König es lese, mußte sich der Autor entschließen, es ins Französische zu übersetzen." — So blieb denn nur die akademische Jugend übrig, welche der deutschen Kunst ein warmes Herz entgegenbrachte, und ihrem Jubel dankt auch die Muse des Schauspiels ihren Wagemut, mit welchem sie bald nach den ersten schüchternen Gaben eine Menge vollreifer Früchte ausstreute. Mit der dramatischen Dichtung wuchs auch die deutsche Schauspielkunst; nur in Berlin blieb sie hinter dem französischen Theater und der italienischen Oper zurück. Erst seit dem Jahre 1753 faßte Schuch mit seiner Truppe einigermaßen Fuß [17]). Ackermann durfte 1755 acht Vorstellungen auf dem Rathause geben [18]), und Schuch erhielt in demselben Jahre das Generalprivilegium für preußische Länder [19]), gerade Schuch, als hätte sich das böse Schicksal der deutschen Schauspielkunst in ihm verkörpern sollen! Seine Truppe gehörte zu den mittelmäßigsten der ganzen Zeit. Erst Koch, der in Berlin anfangs der siebziger Jahre spielte, vermochte das Schauspiel ein wenig zu heben, aber nicht früher als unter Friedrich Wilhelm II. sollte es in der preußischen Hauptstadt zu einer edlen Entfaltung gelangen.

Unter solchen Verhältnissen und trüben Aussichten, denen die eben geschilderte Wirklichkeit entsprach, traf Lessing in Berlin ein. Seine Lage verschlimmerte sich noch dadurch, daß Friedrichs Gleichgiltigkeit sogar in Widerwillen umschlug, als Lessing und Voltaire 1751 Feinde wurden. Nun hieß es im Stillen weiterarbeiten bis zu dem rechten Augenblick: Ideen in Thaten umzusetzen! — Auch bei Revolutionen geistiger Art ergiebt sich die Beobachtung, daß ihnen die geheime Konspiration vieler Köpfe vorausgeht, welche dann bei günstiger Gelegenheit die Welt mit neuen und doch längst schon vorbereiteten Gedanken überraschen. So

Digitized by Google

wurde auch der sogenannte Berliner Montagsklub ein Herd von Ideen, welche das Licht der Aufklärung in die Ästhetik trugen. Die dramatische Kunst wurde hierbei nicht übel bedacht. Man gründete den Klub im Jahre 1749 und feierte irrtümlich schon 1798 sein fünfzigjähriges Jubiläum[20]). Ihm gehörten in erster Reihe an: Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Mylius, Sulzer, Biester, Ramler und Engel. Die ästhetische Korrespondenz zwischen den drei ersten dieser geistigen Gesellschaft setzt bereits mündlich gepflogene Erörterungen über dramatische Kunst bis zum Herbst 1755 voraus. Nachgewiesen ist[21]), daß Lessing in der Zeit des zweiten Aufenthaltes zu Berlin (1758/60) mit Mendelssohn, Nicolai und Ramler die Idee eines „akademischen Theaters" besprach. Sie stimmt mit dem Plan einer „nationalen Bühne" in dem Schöpfungsgedanken der deutschen Schauspielkunst überein. Lessing wirkte anregend fort, als er sodann auf Koch in Leipzig Einfluß gewann; dieser aber hielt sich während des Krieges in Hamburg (1758—63). Er besuchte dortselbst einen Abendzirkel, der seine Angehörigen wie die Mitglieder des Berliner Montagsklubs in Kunstgesprächen vereinigte. Bode, der als Schöngeist bekannte Kaufmann Wessely, und außer Koch noch andere Schauspieler bildeten diesen Kreis[22]). Der Prinzipal erneuerte in Hamburg die Schönemannsche Gesellschaft, welcher Joh. Fr. Löwen angehörte, und auch Ekhof kehrte aus Danzig zurück. Ob man diese beiden zu den Schauspielern des Hamburger Klubs zählen darf oder nicht, beantwortet keine Quelle, aber wahrscheinlich ist es, daß sie von ihren höheren Interessen dorthin geführt wurden. Ekhof hatte die Praxis eines akademischen Theaters schon erprobt, Löwen nahm seine Ideen wieder auf, um sie im Dienst eines Nationaltheaters fruchtbar zu machen, und Lessing endlich that den großen Griff, der wahr machen sollte, was so lange schon ersehnt und erwogen war. Bestimmter läßt sich die historische Entwicklung des Gedankens einer deutschen Nationalbühne nicht darstellen, aber jenen Gesellschaften ist ohne Frage eine gewisse Bedeutung zuzuschreiben: Ihnen ist es zu danken, daß die ersten Keime deutscher Schauspielkunst gegen die völlige Vernichtung im Kriege geschützt wurden, und sie waren es, aus deren Schoß sich die frischen Kräfte erhoben, welche nicht nur aufrichteten, sondern neues und größeres im Kampfe mit Vorurteil und Überlieferung einsetzten.

Lessing fand während seines Aufenthaltes in Berlin wenig

Digitized by Google

Befriedigung am Theater. Zwar besuchte er Schuchs Vorstellungen, aber in ein näheres Verhältnis trat er zu dieser Truppe nicht. Die Anregung zum Faust dürfte das einzige sein, was er ihr dankte. Je weniger Zeit Lessing der gegenwärtigen Kunst zu opfern hatte, desto mehr konnte er seine Aufmerksamkeit der Bühne Englands zuwenden: — Über die Begründung der sog. domestic tragedy durch William Lillo und die Romane Richardsons ist in der Litteraturgeschichte vielfach gehandelt. Beide Männer gaben dem Drama wie dem Roman eine neue Richtung, welche sich auch in der Schauspielkunst geltend machen sollte. Sie waren es, die Lessings Bruch mit der französischen Unnatur vollendeten und das geistige Band zwischen ihm und Diderot knüpften. Das Drama „Miß Sara Sampson" ist der sprechende Beweis für diesen Vorgang. Es wurde zum ersten Male in Frankfurt a. O. am 10. Juli 1755 aufgeführt; erst im April des folgenden Jahres in Leipzig, wo sich Koch inzwischen niedergelassen hatte. Im Anschluß an die dortige Vorstellung hören wir am besten Ed. Devrient über die Bedeutung des Stückes sprechen: „Von nun an war der Schauspieler von allem Herkömmlichen, von allen Kunstmustern fort an die Natur gewiesen. Er hatte Menschen, er hatte Leidenschaften, Schwächen und Tugenden darzustellen, Gedanken und Empfindungen auszusprechen, wie er sie kannte, wie er sie im eignen Leben fand, oder doch durch nicht allzuferne Analogien finden konnte. Die Geschichte des deutschen Herzens war Gegenstand seiner Kunst geworden. Er brauchte die Natur nicht mehr durch ein französisch geschliffenes Glas zu betrachten, er sah ihr gerade ins Auge. Das, was er für Wahrheit hielt, brauchte nicht mehr in angelernten, fremdländischen Conventionen seinen Ausdruck zu suchen, frei aus der bewegten Brust durfte der Schauspieler in deutscher Weise zum deutschen Zuhörer reden, durfte in seiner Darstellung auf des Publikums eigenste Natur, auf dessen eigne Erfahrung von menschlichen Dingen sich stützen" *). — Als habe Devrient unter diesen Schauspielern gestanden und habe selbst die Fesseln springen fühlen, so wahr spricht die Befreiung der künstlerischen Natur von fremder Zwangherrschaft aus diesen Worten. Freilich geschah sie nicht mit einem

*) Eduard Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" II. Bd. S. 126.

Digitized by Google

Schlage. Gottsched begann die Fesseln zu lockern, doch erst Lessings dichterisches Zauberwort hat sie gesprengt, und lange genug dauerte es noch, bis die steifen Glieder, die pathetisch-schwere Zunge des deutschen Schauspielers sich rühren konnten zu natürlichem Gebrauch. Mit Recht nennt Devrient Kochs Aufführung von „Miß Sara Sampson" eine folgenreiche; dies zeigte sich natürlich erst nach Jahren! Nicolai schreibt noch am 3. November 1756 aus Berlin an Lessing, die Vorstellung des Dramas habe ihm bewiesen, daß die meisten deutschen Komödianten ihre Rolle nicht so verstehen wie die Franzosen — „wenn sie etwas gut machen, gelingt es ihnen nur von ungefähr." Freilich, dieser Vergleich bezog sich auf Schuch und die Truppe la Rue, welche Hervorragendes leistete, und doch: wie bedeutsam ist es, daß Brückner — wir erinnern uns seines Leipziger Verkehrs mit Lessing — von dem Kritiker ausgenommen wird! Die nachmals in Hamburg so berühmte Hensel wird vom Tadel mitbetroffen; sie hatte Lessings Einfluß noch nicht erfahren. — Nicolai beschreibt Brückners Mellefont ausführlich; es ist die erste Federzeichnung einer rein natürlichen Leistung deutscher Schauspielkunst. Bald, anfangs der sechsziger Jahre, steht auch die Hensel als Sara ebenbürtig neben Ekhof-Mellefont. Endlich, am 1. Oktober 1763, stellte das bürgerliche Trauerspiel seine neuen und eigenartigen Ansprüche auch an die Wiener Schauspieler, und so wanderte es von Bühne zu Bühne; es griff in die Herzen des deutschen Volkes, freilich nicht überall mit gleichem Erfolge, doch überwiegend in seiner Begleitung. Es entzückte und rührte den Hörer, drang wie eine beschwörende Macht in den Darsteller und forderte die vollste Hingebung seiner Seele an neue, ähnliche Aufgaben, welche in Zukunft an ihn herantreten sollten.

Im Herbst 1755 kehrte Lessing nach Leipzig zurück, wo er der Schaubühne wieder nahetrat, um nun mehr zu geben als zu nehmen. Sein Verkehr mit den Schauspielern ist durch einen Brief Mendelssohns vom 7. Dez. desselben Jahres bezeugt. Es war die Truppe Kochs, an welcher sich Lessings reformatorischer Einfluß zuerst geltend machte, wie schon Devrients Urteil über die Aufführung von „Miß Sara Sampson" bewies. Das folgende Jahr führte ihn gelegentlich einer nach England geplanten Reise mit Ekhof in Hamburg zusammen. Ohne Zweifel trug diese persönliche, wenn auch flüchtige Bekanntschaft beider Männer zu einer für die deutsche Bühne sehr wichtigen Verbindung bei;

Digitized by Google

Lessing kehrte beim Ausbruch des siebenjährigen Krieges schnell nach Leipzig zurück. In der folgenden Zeit entspann sich ein Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai, welcher nicht nur über die drei Einheiten und die Leidenschaften im Drama handelt, sondern gelegentlich auch die Kunst des Schauspielers berührt: Am 11. August 1757 schreibt Mendelssohn an Lessing: „Ich würde thöricht sein, wenn ich mich für einen Kenner des Theaters hielte; mich, der ich in meinem Leben kaum zwei Trauerspiele von einer sehr mittelmäßigen Bande habe aufführen sehen. Indessen stimme ich doch nach dem Begriffe, den ich mir von der Declamation mache, und vielleicht nach den Begriffen, die Sie mir davon beigebracht, dem Urtheile bei, das ich von Leuten habe fällen hören, die ich für Kenner halte." Trotz dieses bescheidenen Geständnisses einer geringen Erfahrung wußte der Philosoph doch als Aesthetiker über die Schauspielkunst Vortreffliches zu sagen. Feines Gefühl für den Unterschied von Natur und Unnatur sowie für die Ursache einer gekünstelten Darstellung setzt bereits sein Urteil über Brückners Mellefont voraus, das Nicolai ebenfalls in seinem Briefe vom 3. Nov. 1756 Lessing zu wissen gab; es bezieht sich auf die leeren und dem wahren Ausdruck widersprechenden Bewegungen, welche jenem Schauspieler trotz aller Natürlichkeit noch zum Vorwurf gemacht werden: „Herr Moses meinet, dies könnte vielleicht davon herkommen, daß Hr. Brückner noch nach der Schule schmecke. Herr Koch, sagt er, hat ihn vermuthlich die Action nach Regeln gelehrt und ihm folglich alle Bewegungen bis aufs Kleinste distinguirt und detailliret." Nicolai erbittet sich Lessings Ansicht über dieses Urteil*), der Brief aber blieb unbeantwortet; nicht so Mendelssohns erwähntes Schreiben vom 11. Aug. 1757, worin nach obigem Bekenntnis praktischer Unerfahrenheit der Gedanke entwickelt wird: Stellen philosophischen Inhalts seien für die Bühnensprache wenig geeignet. Der Philosoph will dies in der Aufführung von „Miß Sara Sampson" beobachtet haben und spricht den Grundsatz aus: Der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine „Kunst" zu zeigen. Lessing geht in einem Brief vom 14. Sept. 1757 hierauf ein und äußert über das „philosophisch Erhabene" im Drama die einfache Regel, der Schauspieler solle sich den Dichter zum Vorbild nehmen: wie dieser das Wort im Ausdruck des Gedankens spart, an Geberden

*) Mendelssohn gab es ab, ohne Brückner gesehen zu haben.

Digitized by Google

und Tönen das gleiche thun. Mag diese Äußerung auch wenig instruktiv erscheinen, sie genügt vollkommen für den denkenden Schauspieler, denn sie lehrt ihn begreifen, daß an Stellen philosophischen Inhalts mehr denn irgendwo der Dichter für sich selbst sprechen müsse. Hierauf beruht in der That die Wirkung solcher Gedanken, deren Ausdruck jeder Schauspieler verdirbt, welcher glaubt, erst etwas aus ihnen machen zu müssen. Die einfache und ungekünstelte Sprache ist die richtige, will Lessing mit einem Beispiel aus dem „Horace" des Corneille sagen. — Seine kurzgefaßte Erklärung beendete einen Austausch strittiger Ansichten, der leider nicht genauer zu ermitteln ist; er findet sich in einem Brief Nicolais vom 23. Aug. 1757 nur angedeutet; N. schreibt an Lessing: „Sie sind mit Herrn Moses' näherer Erklärung von der Declamation der Miß Sara zufrieden, und Herr Moses nicht; — denn er schickt Ihnen hier eine nähere ....." Daraus geht also hervor, daß Mendelssohn noch ausführlicher auf diesen Gegenstand einging, als das vorliegende Material ermitteln läßt. Einen Ersatz bietet nur Mendelssohns Besprechung von Wielands „Johanna Gray", einem Drama, dessen „Schreibart" er als die geeignetste für die „Deklamation" hinstellt*). — Auch Nicolai mengte sich in jene Auseinandersetzung; er bringt in seinem Brief vom 23. Aug. die Bemerkung: „Ich weiß nicht, liebster Lessing, ob es vortheilhaft sei, Trauerspiele anders als zur Declamation bequem zu machen, wenn man den Vorsatz hat, dem Theater aufzuhelfen." Diese Äußerung mochte dazu beitragen, daß Lessing in seinem Brief vom 14. Sept. über den Vortrag philosophischer Stellen weiterging und allgemeinen Betrachtungen Raum gab, welche hier am besten wörtlich folgen: „Einen Theil der Geberden hat der Schauspieler jederzeit in seiner Gewalt, er kann sie machen, wann er will; es sind dieses die Veränderungen derjenigen Glieder, zu deren verschiedenen Modificationen der bloße Wille hinreichend ist. Allein zu einem großen Theil anderer, und zwar gleich zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauspieler am Sicherſten erkennt, wird mehr als sein Wille erfordert; eine gewisse Verfassung des Geistes nämlich, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zuthun erfolgt. Wer ihm also diese Verfassung am Meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am Meisten. Und wodurch wird diese erleichtert?

*) Bibliothek der schönen Wissenschaften Bd. IV, 2.

Digitized by Google

Wenn man den ganzen Affect, in welchem der Acteur erscheinen soll, in wenig Worte faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr sie ihn zergliedern, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen sie ihn zeigen, desto unmerklicher geräth der Schauspieler selbst darein." Lessing erklärt sich an jenem Auftritt, worin Marwood zur Medea wird; von ihrem Kinde sprechend, ruft sie Mellefont zu: „Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen, und das Kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts sein wird als ein empfindungsloses Aas. „Wenn ich von einer Schauspielerin," sagt Lessing, „hier nicht mehr verlangte, als daß sie mit der Stimme so lange stiege, als es möglich, so würde ich vielleicht mit den Worten verstellen, verzerren, verschwinden schon aufgehört haben, aber da ich in ihrem Gesichte gern gewisse feine Züge der Wuth erwecken möchte, die in ihrem freien Willen nicht stehen, so gehe ich weiter und suche ihre Einbildungskraft durch mehr sinnliche Bilder zu erhitzen, als freilich zu dem bloßen Ausdruck meiner Gedanken nicht nöthig wären. Sie sehen also, wenn diese Stelle tadelhaft ist, daß sie es vielmehr dadurch geworden, weil ich zu viel, als weil ich zu wenig für die Schauspieler gearbeitet. Und das würde ich bei mehreren Stellen vielleicht antworten können." Eine solche wird von ihm herangezogen: „Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit . . . . .", ruft Mellefont, da Sara ihm den Verzeihungsbrief des Vaters reicht. „Es ist wahr," fährt Lessing fort, „Mellefont würde hier geschwinder nach dem Briefe haben greifen können, wenn ich ihn nicht so viel sagen ließe. Aber ich raube ihm hier mit Fleiß einen gemeinen Gestum und lasse ihn schwatzhafter werden, als er bei seiner Ungeduld sein sollte, blos um ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feineren Spiele auszudrücken. Die Schnelligkeit, mit der er alle diese Fragen ausstößt, ohne auf eine Antwort zu warten; die unwillkürlichen Züge der Furcht, die er in seinem Gesicht entstehen zu lassen Zeit gewinnt, sind, sollte ich meinen, mehr werth als alle die Eilfertigkeit, mit der er den Brief der Sara aus den Händen nehmen, ihn aufschlagen und lesen würde. Ich wiederhole es also nochmals, diese Stellen sind so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind,

Digitized by Google

weil ich sie allzu theatralisch zu machen gesucht habe." Wohl sah Lessing im Dichten seine Darsteller spielen, aber dieser Brief darf nicht zu der Annahme verleiten, daß er ihre theatralische Wirkung berechnet habe — es ist nur interessant, zu lesen, wie der Bühnenkenner Lessing später über sich selbst, den Dichter, ästhetisierte! Da stehen ihm Marwood und Mellefont ganz anders vor Augen, nicht mehr als Menschen, in deren Seele er lebt, sondern als Schauspieler, denen der objektiv urteilende Dramaturg gegenübertritt. Die Art aber, wie dies geschieht, ist der deutlichste Beweis reicher Erfahrung, die Lessing bereits seit den ersten Leipziger Tagen gesammelt hatte. Hier verrät sich eine feine und sichere Kenntnis schauspielerischer Detailmalerei, welche voraussetzt, daß der Hamburger Dramaturg von der Bühne herunter schon manchen Eindruck natürlicher Darstellungsweise empfangen hatte, bevor noch die „historisch fixierte" Periode der natürlichen Schauspielkunst begann. Diese brieflichen Zeugnisse sprechen deutlicher als historische Daten für den wahren Gang der Entwicklung und beweisen, wie unsinnig die Geschichte ihre „Zeitabschnitte" bildet.

Als Lessing 1758 zum zweiten Male nach Berlin ging, rief er die Litteraturbriefe (1759) ins Leben. Mendelssohn beteiligte sich eifrig an diesem Unternehmen, welches ihm Gelegenheit bot, sich des weiteren über dramatische Kunst öffentlich zu äußern. Ihre Nachahmung der Natur war es, welche ihn in Zukunft beschäftigte und anregend auf Lessing wirken ließ. Mendelssohn nahm zwischen Kunst und Natur eine Mittelstellung ein, wie die ästhetische Schulung seines Geistes sie bedingte: Der Philosoph studierte Dubos und Batteux, die Dichter Corneille, Racine und Voltaire; anderseits aber Molière und Diderot. Auch der Naturalismus der englischen Dichtung und Ästhetik blieb ihm nicht fremd, und Shakespeare wie der damals neuere Richardson beschäftigten den rastlosen Denker. So war er gleichsam als Ästhetiker auch ein versöhnender Geist von Gegensätzen, der auf dem Gebiete der Schauspielkunst viel Selbständiges geleistet hätte, wäre er in praktische Berührung mit ihr getreten. — Mendelssohns theatralische Ästhetik in den Litteraturbriefen knüpft direkt bei Joh. El. Schlegel an, worauf schon Braitmaier ohne eingehenden Nachweis hindeutet[23]). Schlegel hatte 1745 seine „Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung" herausgegeben[24]). Darin heißt es, man sollte zuweilen die Nachahmung

Digitized by Google

einer Sache unähnlich machen. Das Ekle dürfe nicht naturgetreu nachgeahmt werden: „Sollten Raserey, Ohnmacht und Todt so schrecklich abgebildet vor Augen stehen, als sie in der That sind, so würde öfters das Vergnügen, das uns die Nachahmung derselben gewähren sollte, in Entsetzen verkehrt werden." Den Tod ganz von der Bühne zu verwerfen, sei nicht nötig — „aber man wird wenigstens dasjenige, was bey dem schrecklichen Augenblicke des Todes noch sanftes und süßes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einem schläfrigen Menschen, als einem, der mit dem Tode kämpft, anzuzeigen scheint; eine Stimme, welche zwar unterbrochen wird, aber nicht röchelt, zu der Vorstellung des Todes brauchen können ....." „Soll man diese Vorstellungen," heißt es von denen, welche durch vollkommene Natürlichkeit verletzen, „aber ganz unterdrücken? Wenn man sie, ohne Mißvergnügen zu erwecken, nicht völlig nachahmen kann; so kann man sie auch nicht weglassen, ohne den Menschen die lebhaftesten Vorstellungen zu rauben."

Mendelssohn bekannte sich in dieser schwierigen Streitfrage zu folgender Ansicht: „Die Vorstellungen der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß er (sic!) ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden." — Der 83. Litteraturbrief unterscheidet in der Wiedergabe des Trauerspiels den Ekel und den höchsten Grad des Entsetzens: „Jener mißfällt nicht nur auf der Schaubühne, sondern auch in Beschreibungen und poetischen Schilderungen, und kann niemals eine Quelle des Erhabenen abgeben. Das Entsetzliche aber kann der Dichter in seinen Schilderungen so weit treiben, als er immer will, und er wird unser Lob verdienen; denn er wird desto erhabener, je heftiger er uns erschüttert. Nur die körperliche Vorstellung auf der Schaubühne, die Pantomime des Trauerspiels, muß das Entsetzen mäßigen, wenn sie die Zuschauer nicht mehr beleidigen als vergnügen will." Anders freilich stehe es mit der rein-pantomimischen Aufführung, wofür Mendelssohn die „Eumeniden" zitiert, deren Eindruck Cahusac in der Encyclopédie française schildert. — „Der höchste Grad des Entsetzlichen war hier zugleich der höchste Grad des Erhabenen", sagt Mendelssohn: im Sinne also des dichterischen Gedankens, der stumm in einer pantomimischen Darstellung der

Digitized by Google

Eumeniden selbst liege. Wo Dichtung und körperliche Vorstellung aber nicht zusammenfallen, wie in dem Trauerspiel (die „Eumeniden"), dort würde das Erhabene ohne Mäßigung der Pantomime nur herabgesetzt werden. Diese erhält im 84. Litteraturbrief den Platz einer Hülfskunst auf der tragischen Bühne; wenn sie nämlich die Aufmerksamkeit zu stark auf sich zieht, so störe sie den „angenehmen Betrug" mehr, als daß sie ihn fördere. Mendelssohn stellte sich mit diesem Urteil in schroffen Gegensatz zu Diderot und trug wohl auch auf diese Weise dazu bei, daß Lessing dem Franzosen nicht bis zu dem äußersten Zugeständnis an die Freiheit des Schauspielers folgte. — Endlich äußert sich der Philosoph ganz im Sinne Schlegels über den Tod auf der Bühne: „Die äußerliche Handlung eines Sterbenden z. B. muß nur der Vorstellung, die wir vom Sterben haben, nicht widersprechen. Durch ein gelindes Kopfneigen, durch eine matte, unterbrochene Stimme kann sie der Einbildungskraft zu Hülfe kommen, die jetzt in der größten Bereitwilligkeit ist, sich betrügen zu lassen. Das Hauptwerk aber, den größten Antheil an dem Betruge, muß sie der Poësie überlassen, die in dem Trauerspiele die herrschende Kunst ist. Sobald der Sterbende röchelt, schäumt, die Augen verdreht, und die Glieder verzuckt, verdunkeln diese gewaltsamen sinnlichen Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst. . . . ." Das Schreckliche, das Wunderbare, das Ungeheure, das Niedrige sollen aus der Pantomime des Trauerspiels entfernt werden. Aber mit scharfem Blick für die Forderungen der Shakespeareschen Dramatik an die Schauspielkunst eilt Mendelssohn der theatralischen Ästhetik seiner Zeit in dem Urteil voraus: „Je größer die Gewalt ist, mit welcher der Dichter durch die Poësie in unsere Einbildungskraft wirkt, desto mehr äußerliche Aktion kann er sich erlauben, ohne der Poësie Abbruch zu thun; desto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poësie mäßig unterstützen will." Dieses Wort, das auch den Darstellern Shakespeares gilt, und die Lehren schauspielerischer Mäßigung ergaben das Prinzip: Die Pantomime wächst mit der Stärke des dichterischen Accentes und tritt zurück nach dem Maß seiner Schwäche. — Wie richtig aber Mendelssohn auch den Dichtern der „Sturm- und Drang-Periode" vorausfühlte, ergiebt das gesteigerte Bedürfnis, die Handlung mit Angaben für den Schauspieler zu unterstützen.

Digitized by Google

Daß Lessing einmal die ästhetischen Anschauungen Mendelssohns teilen würde, ließ schon ein wichtiger Brief an Nicolai vom 2. April 1757 voraussehen, worin es heißt: „Ist die Nachahmung nur dann erst zu ihrer Vollkommenheit gelangt, wenn man sie für die Sache selbst zu nehmen verleitet wird, so kann z. E. von den nachgeahmten Leidenschaften nichts wahr sein, was nicht auch von den wirklichen Leidenschaften gilt. Das Vergnügen über die Nachahmung als Nachahmung ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders als aus angestellten Vergleichungen entstehen kann." Vorsichtiger hätte Lessing sich kaum ausdrücken können. Er weiß die Nachahmung zu schätzen, welche sich mit der Natur deckt, und doch fordert er sie nicht; sie ist ihm an sich Gegenstand des Vergnügens und Maßstab für den Künstler: je nach ihrem größeren oder geringeren Wert von Wirksamkeit. — Das Häßliche aber darf sie nicht wie die rohe Natur zeigen; die Malerei der Geberdensprache, lehrt später der Hamburger Dramaturg, ist auch dem Gesetz der Mäßigung unterworfen. Die Wut z. B. wird der Schauspieler nicht mit äußerster Anstrengung der Stimme, mit den gewaltsamsten Geberden, mit Geschrei und „Contorsionen", wie Lessing sagt, zur äußersten Illusion bringen. Die Pantomime darf nicht bis zum Ekelhaften getrieben werden. Natürlich soll der Darsteller das Feuer in seiner Geschwindigkeit nicht dämpfen, aber es genügt, wie Lessing uns zwischen den Zeilen lesen läßt: ein Beben des inneren Menschen unter dem scheinbar echt empfundenen Affekt. Das ist eine Lehre, die verallgemeinert den Schauspielern aller Zeiten unablässig in der Praxis vorzuführen wäre, denn die Mehrzahl weiß nicht, mit einfachen aber innerlichen Mitteln zu wirken. Diese greifen weit tiefer als solche, denen man die physische Anstrengung des produzierenden Künstlers anmerkt. — Wie endlich Lessing über den Tod auf der Bühne dachte, das erklärt die Hamburgische Dramaturgie im 13. Stück, welches vom Sterben der Sara Sampson handelt: „Madame Henseln starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus;

Digitized by Google

sie kniff den Rock, der um ein Weniges erhoben ward und gleich wieder sank; das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!" Kein Zeugnis könnte beredter Lessings Geschmack zur Anschauung bringen, der sich hier in so seltsamem Kontraste zwischen dem Sinn für das Schöne und der Begeisterung für das Wahre kundgiebt.

Das Jahr 1760 hatte Lessing als Sekretär des Generals Tauentzien nach Breslau gerufen. Die Zeit der Vorbereitung zu „Minna von Barnhelm" zog herauf. Lessing studierte das „Theater des Herrn Diderot", woran sich sein Geschmack fortbildete. In der Zeichnung der Charaktere ging er über das Muster des Franzosen hinaus. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Diderot nur Standescharaktere zeichne, während Lessing individueller verfahre. Er selbst wirft dem „Natürlichen Sohn" Einförmigkeit der Charakteristik vor*). Die Psychologie des deutschen Dichters vertiefte auch die Schauspielkunst und ließ ihre Aufgaben wiederum durch „Minna von Barnhelm" (1763) wachsen. Gleichzeitig mit Lessings Dramatik hob sich die darstellende Kunst; schon seine Zeit erkannte diese Thatsache, denn, als Koch in Berlin (1772) „Emilia Galotti" aufführte, schrieb Nicolai an Lessing: „Es ist, als wenn sich in Spieler und Zuschauer ein neues Leben ergösse, wenn ein neues Stück von Ihnen auf die Bühne kommt." Diese bildende Kraft, welche aus Lessings Stücken auf den Schauspieler wirkte, erreichte im „Nathan" ihren Höhepunkt, wo die Sprache mit unvergleichlicher Natürlichkeit zwischen Poesie und Prosa stehend für die reproduzierende Kunst des Darstellers einen ewigen Reiz behält.

Das „Theater des Herren Diderot" nahm weniger auf Lessings Dramatik Einfluß, als es seiner theatralischen Ästhetik eine bestimmte Richtung gab. Erich Schmidt weist in seinem Aufsatz „Diderot und Lessing" [25]) mit besonderem Nachdruck darauf hin, daß beide nicht Systematiker waren. Diderot war es durchaus nicht: „Aristoteles verzeihe mir, aber es ist ein verfehltes kritisches Verfahren, ausschließliche Regeln aus den vollkommensten Werken zu deducieren, als wären die Mittel zu gefallen nicht un-

*) Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück.

Digitized by Google

endlich; die Regeln haben aus der Kunst eine Routine gemacht, und ich weiß nicht, ob sie nicht mehr schädlich als nützlich gewesen sind." Dieses Wort Diderots bezieht sich insonderheit auf die dramatische Kunst, und die ihm zugrunde liegende Anschauung hat auch seine Theorie für Schauspieler gebildet. So ist es erklärlich, daß ihr die Regelstrenge und der Zwang des Systems fehlt. — Lessing ist der dem Aristoteles verwandtere Geist: Die Regel gilt ihm mehr als Diderot, und die Logik des Philosophen verrät bei Lessing Neigung zur Abstraktion; sie spielt sogar in systematischen Ansätzen, wie z. B. das Fragment „Der Schauspieler" oder die spätere Lehre über die Äußerung „moralischer Betrachtungen" zeigen *). Gewiß aber bewirkte Diderots Einfluß, daß Lessing sich nicht tiefer in das Dunkel systematischer Gebäude verlor. Dieses Verdienst hat namentlich Diderots „Brief über die Taubstummen", eine Schrift, welche Lessing sofort nach ihrem Erscheinen übersetzte [26]); ihre Lehren über die Geberdensprache, welche später der Hamburger Dramaturg verwertete, streben die moderne Freiheit an.

Lessings I. Vorrede zu dem „Theater des Herrn Diderot" (1760) rühmt seinen Neuerungen Genie und Geschmack nach und begrüßt einen „denkenden Kopf, der . . . neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichnet". — „Ich möchte wohl sagen, daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er." Lessing selbst fand also in Diderot den Geist des Aristoteles wieder und zwar auf dem Gebiet der theatralischen Ästhetik, obwohl sich Diderot gerade dort gegen den Griechen richtete. Diesen Vergleich erklärt die Thatsache, daß Lessing in Diderot den strengen Philosophen überschätzte. Für die unklare Schwärmerei des Phantasten, der oftmals die Verständlichkeit seiner Ästhetik gefährdet **), hatte Lessing keinen Blick; er sah in Diderot nur den eifrigen Vorkämpfer der Aufklärung auf dem Schauplatz der Bühne, und die gemeinsame Sache machte ihn zum milden Richter. Nur in der Besprechung der 'Bijoux indiscrets' ***), worin beide als Gegner der französischen Klassicität übereinkommen, rügt Lessing eine „Verirrung" ihres Verfassers;

*) Hamburgische Dramaturgie, 3. Stück.

**) Das Urteil über Diderot vervollständigt Alfred Michiels: „Histoire des idées littéraires au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs." Paris 1842.

***) Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück.

Digitized by Google

dort vermißt er einmal den „klaren lautern Diderot". — Ihn also suchte und las der Hamburger Dramaturg, und so erklärt sich die II. Vorrede zum „Theater des Herren Diderot" (1781); in dieser spricht Lessing seine Freude über den Nutzen der eigenen Übersetzung aus und sagt: „So sehe ich nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit giebt, meine Dankbarkeit einem Manne zu bezeugen, der an der Bildung meines Geschmacks so großen Antheil hat. Denn mag es mit diesem auch beschaffen sein, wie es will: so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er ohne Diderot's Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eignere: aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre."

Inzwischen hatte eine große Gefahr die allgemeine Entwicklung der deutschen Schauspielkunst bedroht: der siebenjährige Krieg. Ohne Frage war die Herausbildung einer Ästhetik der Schauspielkunst Ursache, daß dieser Krieg ihre Blüte nicht brach. Wohl griff er hemmend in ihre praktische Entwicklung ein, aber zermalmende Kraft hatte er nicht. Man darf seine Wirkung nicht so beurteilen, daß der materielle Schade allein ins Gewicht fällt; auch die Thatsache verlangt Rücksicht, daß die junge Kunst von ihrem geistigen Leben nichts einbüßte, dessen Feuer die stille Arbeit denkender Männer schürte und erhielt. So wenig praktischen Wert man einer Theorie der Schauspielkunst zuschreiben mag, nie trat ihr Nutzen klarer zu Tage, als nach dem siebenjährigen Kriege, weil es damals gerade darauf ankam, daß auch die Bühne auf den Besitz einer Ästhetik pochen durfte. Dieser gab ihr ein Ansehen, gegen welches die Nation sich doch nicht mehr verschließen konnte, während es gewiß ist, daß eine recht- und würdelose Kunst nach diesem Kriege auf Förderung nicht den geringsten Anspruch gehabt hätte. — Weniger in einzelnen Thatsachen von praktischer Evidenz muß man den Erfolg der Bemühungen suchen, welche der theoretische Sinn des vorigen Jahrhunderts für die dramatische Kunst an den Tag legte, als in seiner Gesamtwirkung: Weitschauende Geister ließ er die junge Kunst auf eine Entwicklungsstufe emporheben, wo auch sie das Licht der ästhetischen Reife traf, das jenes Zeitalter über die bildenden Künste verbreitete.

Der Krieg hatte die großen Wandertruppen überhaupt nicht lahm gelegt, und so erhob sich die Praxis der deutschen Schau-

Digitized by Google

spielkunst während der folgenden Zeit um so leichter; ihre Entwicklung seit der Mitte des Jahrhunderts erweist es aus sich selbst: Wir treten der Wirksamkeit Lessings näher, welche ihn in enge Verbindung mit der Praxis brachte, und begrüßen zunächst die Truppe Schönemanns in Mecklenburgischen Landen wieder. Was sie ohne Gottsched leisten könne, war die Frage, mit der wir sie vor den Thoren Leipzigs verließen. Nach mancherlei kreuz- und quer-Zügen trat Schönemanns Truppe seit 1753 zu Rostock und Schwerin in ihre wichtigste Epoche. An diese knüpft sich die Kunde von der ersten „theatralischen Akademie", deren Entstehung für immer mit Ekhofs Namen verbunden ist. Die erste Nachricht von ihr gab W. A. O. Reichards Gothaischer Theaterkalender (1779). Diesen benutzte Joseph Kürschner zu einem Aufsatz über Ekhofs Unternehmen [27]), und eine ähnliche Wiederholung der Sitzungsberichte bietet H. Devrient in seinem „Schönemann" [28]). — Die Tagebücher der Akademie, welche Reichard zuerst auffand, sprechen schon für sich, sie lassen Wesen und Zweck des Unternehmens ohne jeden Kommentar erkennen. Es bedarf auch hier nur einer Prüfung der Aufgaben, welche sich die Akademie stellte, um ihre historische Bedeutung in der Entwicklung der Schauspielkunst zu erkennen: Im 15. Artikel der Originalberichte findet sich das Programm der Akademie. Es plant Vorlesungen der Schauspiele, welche gespielt werden sollen, gründliche Untersuchungen der Charaktere und Rollen, vernünftige Überlegung: wie sie gespielt werden können und müssen, endlich die Kritik stattgefundener Vorstellungen. In diesen Punkten blieb das Unternehmen noch ganz auf dem Boden einer praktischen Kunstpflege, die sogar als Muster einer solchen anzusehen wäre. Ekhof überspannte jedoch seine Forderungen, und die Absicht, Schauspielern durch die Theorie einen höheren Begriff von ihrer Kunst aufzudrängen, war eine unglückliche Spekulation. Dramatische Litteratur sollte studiert, psychologischen Erörterungen Zeit gegönnt und Ästhetik getrieben werden, damit man, wie es in Ekhofs Programm-Rede heißt, die „Ursachen" von allem einsähe und nichts ohne „hinlänglichen Grund" rede und thue! Hier spricht der Geist des Jahrhunderts aus Ekhofs Munde; aber sein Idealismus ging zu weit, er mußte Widerspenstigkeit und Spötterei hervorrufen. „Ich war ein Mensch, als ich sie stiftete" — ruft Ekhof seiner Akademie nach, und doch war er weniger schwach, als er selbst es glaubte. Seine Lehren

Digitized by Google

über eine natürliche Schauspielkunst drangen doch in die breite Masse der Standesgenossen; seine Ermahnungen zu edler Kunstpflege fanden Einsicht bei den Auserwählten. Ekhofs Lehren und Vorschläge machten Schule.

Die Entwicklung einer „Schule" des Schauspiels seit Ekhof geschah in verschiedenem Sinne: einmal als Epoche machende Stilgattung und ferner als Wiederbelebung der ersten Theater-Akademie. — Das Streben, nach einer gewissen Tendenz alle Kräfte einer Bühne zu vereinigen, ging von Ekhof zunächst auf die Wandertruppen über, sodann bildeten sich bestimmte Musterschulen in Hamburg, Wien und Mannheim aus, zuletzt die Norddeutsche Schule mit ihrem Hauptsitz zu Berlin*). Gründer dieser Schulen waren große Schauspieler und Dramaturgen; überall findet sich ihre gemeinsame Wirksamkeit: Ekhof und Lessing beginnen in Hamburg; Schröder macht Schule in Wien; Beil, Beck und Iffland geben mit Dalberg der Mannheimer Bühne Stil. Die Schauspielkunst des 19. Jahrhunderts zehrt zunächst weiter von Ekhof, Schröder und Iffland, unterwirft sich dem Geiste Tiecks und schwört zuletzt auf Laube und Dingelstedt.

Die Schauspielschule in dem eigentlichen Sinne der Ekhofschen Akademie nahm verschiedene Formen an, folgte aber in jeder dem Bedürfnis, die schauspielerische Jugend nach den Grundsätzen Ekhofs und Lessings zu erziehen; nur Goethe zog ihnen später in Weimar seine eigenen Intentionen vor. — Als Kaiser Joseph den Wiener Schauspieler Joh. H. Fr. Müller auf eine theatralische Studienreise ausschickte, besuchte dieser auch Lessing in Wolfenbüttel. Die Errichtung einer Theater-Philanthropie kam zur Sprache, und Lessing äußerte sich, wie aus dem Tagebuche[29]) des Schauspielers hervorgeht: „Jede Kunst muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studieren und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen. — Durch Jahrtausende hat es die Erfahrung bewiesen, daß die erste Grundlage der Erziehung den Charakter des Menschen für die Zukunft bestimmt. Diese Eindrücke sind unvertilgbar und ihr Einfluß wirkt durch's ganze Leben. Alle Empfindungen, Leidenschaften,

*) Von einer Weimarer Schule ist hier mit Absicht noch nicht die Rede.

Digitized by Google

Neigungen und Fähigkeiten müssen in ihrem ersten Keime geleitet werden, wo das weiche unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht." — Über die ersten Versuche einer Organisation von Theaterschulen berichtet schon Ed. Devrient*). Es war namentlich im Beginn des 19. Jahrhunderts viel von ihr die Rede, ohne daß in Wirklichkeit etwas für sie geschah. Ein königliches Konservatorium für Schauspielkunst plante zunächst Friedrich Wilhelm IV., aber errichtet wurde es nicht. Nur private Anstalten traten allmählich hervor; einzelne Lehrer verpflichteten sich diesen oder wirkten auf eigene Faust mit mehr oder weniger Berechtigung, doch oft mit gutem Resultat. Erst die neuere Zeit hat der dramatischen Kunst königliche Konservatorien geschenkt. Durch sie wurden die Ideale des Altmeisters Ekhof wenigstens zum Teil erfüllt, und die Errichtung einer wirklichen Professur stellte die Schauspielkunst ihrer äußerlichen Würde nach den bildenden Künsten zur Seite. Einen Vorteil aber von tieferem Gehalt errang die Schauspielkunst damit nicht. Nur der Schutz des Staates hätte ihr den Platz einräumen und die Pflege gewähren können, welche sie in Lessings Sinne zu beanspruchen hatte.

Mochte die erste theatralische Akademie auch schnell ein trauriges Ende nehmen**) — sie war eine bedeutende Erscheinung und im Sinne damals herrschender Absichten auf die Hebung der Schauspielkunst: ein Vorspiel zur „Hamburger Entreprise". Wenige Jahre nach ihrem kurzen Dasein erfolgte auch die Auflösung der Schönemannschen Truppe (1758). Leichtsinn und Interesselosigkeit des Prinzipals, nicht die Einwirkung des Krieges, waren die Ursache. Vortrefflich dagegen hielt sich Koch während der Jahre 1758—64 in Hamburg; er übernahm die Leitung der Schönemannschen Truppe, deren Reste ihm Ekhof nach kurzem Aufenthalt bei Schuch selbst zuführte. Später ging Koch nach Sachsen zurück, wo Döbbelin die Kriegsjahre wacker überstanden hatte. Ekhof jedoch blieb in Hamburg bei Ackermann, und dort bereitete sich nun der erste Versuch der Gründung eines Nationaltheaters vor. Auch Joh. Fr. Löwen hatte sich in Hamburg eingefunden, und so vereinigte das Schicksal diese Männer von neuem, welche einst unter Schönemann Gottscheds Ruf nach Leipzig gefolgt waren.

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" Bd. II, S. 324, Bd. III, S. 326, 327.

**) In Hamburg 1754.

Digitized by Google

Sie waren inzwischen praktisch und theoretisch für die Entwicklung einer natürlichen Schauspielkunst eingetreten. Ackermann zog, nachdem er Leipzig verlassen hatte, kreuz und quer durch den Norden Deutschlands und faßte in Braunschweig ziemlich festen Fuß. Als er nach Hamburg kam, zählte seine Truppe bereits Schauspieler zu Mitgliedern, deren Kunst die Theatergeschichte als „Hamburger Schule" ansieht. Ihr Geist war die reine Natur, welche vor Lessings praktischem Eingriff schon so weit vorbereitet war, daß die übliche Bezeichnung Ackermanns als Vater der modernen Schauspielkunst eine gewisse Berechtigung hat. Auch Ekhof erhielt diesen Namen; er wurde jedoch in weiterem Sinne Vater des modernen Theaterwesens, dessen Organisation im Grunde von ihm ausging. Ackermann war nur Gründer der natürlichen Darstellungskunst selbst. Nach ihm bildeten sich zunächst Sophie Schröder, seine Gattin, deren Töchter Charlotte und Dorothea, sowie der junge Fr. L. Schröder. Dieser und seine Mutter erzogen die heranwachsende Generation. Charlotte Ackermann erinnert bereits in ihrer lieblichen Natürlichkeit an Christiane Neumann, Goethes Euphrosyne. Sie starb wie diese zu jung. Boek, eines der ersten realistischen Talente, erhielt bei Ackermann seine Ausbildung, und wenn Ekhofs natürliche Kunst Lessing entzückte und belehrte, so vermochte sie es als Frucht der Ackermannschen Lehre, denn ihm gelang es erst, Ekhof die letzten Unarten pathetischer Vortragsweise abzugewöhnen. Wiewohl dieser schon in seiner theatralischen Akademie auf natürliche Darstellung gedrungen hatte, war er bei seinem Erscheinen in Hamburg doch selbst noch nicht ganz von der französischen Schule frei. Ackermann aber gewann Einfluß auf ihn, und das gemeinsame Interesse französischer Gegnerschaft machte ihr Schaffen zur günstigen Vorbedingung der späteren Wirksamkeit Lessings. — Ackermann und Ekhof waren nur praktisch thätig, Löwen aber wandte sich auch der Theorie zu. Er schrieb im Sinne der Ekhofschen Akademie seine „Kurzgefaßten Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes" (1755). Die Natürlichkeit, welche Löwens Mimik anstrebt, beweist, daß ihr Verfasser durch Ekhof Anregung erfahren hat; er legt jedoch auf den Begriff der Schönheit auch noch viel Gewicht. Die Theorie Löwens erklärt also die Mittelstellung, welche ihm Danzel zwischen Gottsched und Lessing anweist. Auch Löwen ist, wie anfänglich Lessing, in dem Irrtum befangen, daß Hogarths

Digitized by Google

Gesetze von der Schönheit Schauspielern Anmut in der Bewegung verleihe. Anderseits weist er Francisco Riccobonis Lehre über die Bewegungen der Arme und Hände zurück, wie Löwen überhaupt alle Pedanterie in der Darstellung verpönt; um so auffälliger ist seine Sympathie für Hogarth. — Der Plan, eine Übersetzung von J. J. Dorats Gedicht über die Deklamation nebst einem Katechismus für Schauspieler zu liefern, blieb unausgeführt; dagegen schrieb Löwen eine Geschichte des deutschen Theaters (1766), welche als Quellenwerk den Ruf ihrer Unzulänglichkeit verdient, aber interessante Gedanken über eine theatralische Akademie, den Unterricht und die Gründung eines Nationaltheaters enthält. Im Vorwort heißt es, das Buch sei für Schauspieler geschrieben, und von diesem Gesichtspunkt aus verdient es auch Beachtung. Da die künstlerische Reformidee des Werkes in Löwens „Erster Ankündigung" des Hamburger Nationaltheaters wiederkehrt *), so wird sie besser in der zweiten Durchführung betrachtet.

Es trifft nicht ganz zu, wenn Danzel behauptet, daß die Vorschläge für die Aufhebung der Prinzipalschaft und Gründung eines Nationaltheaters von Löwen ausging. Diese Ideen waren seit Joh. El. Schlegels Auftreten schon herrschende geworden und fanden durch Löwen nur einen neuen und bestimmteren Ausdruck. Das deutsche Nationaltheater schien ihm in erster Linie Originalschauspiele statt Übersetzungen, Lustspiele deutschen Charakters statt französisierender zu verlangen. Eine Akademie aber im Sinne Ekhofs sollte die praktische Ausübung der Schauspielkunst und ihr deutsches Wesen fördern; die Schweriner und Rostocker Sitzungen sollten in Hamburg wieder aufleben. Zur Belehrung für Anfänger wurden folgende Schriften ausgesucht: Löwens „Kurzgefaßte Grundsätze der körperlichen Beredtsamkeit", Dorats „Essai sur la Déclamation tragique" und die „vortrefflichen theatralischen Auszüge Lessings aus den besten Werken der Ausländer" [30]). „In diesen Vorlesungen," heißt es, „sollen diejenigen, die sich der Bühne widmen, von den ersten Anfangsgründen der Kunst an, durch das ganze dramatische Feld geführt, und mit den Geheimnissen dieser wichtigen Kunst bekannt gemacht werden. Den theoretischen Unterricht wird man ihnen durch Beispiele unserer besten Acteurs erläutern lassen; und da sie vornehmlich dereinst in dem

*) Ostern 1767.

Digitized by Google

Spiele [!] der Leidenschaften die Seele der ganzen Action setzen müssen, so wird es eins von den Hauptgeschäften dieser theatralischen Vorlesungen sein, sie mit der wichtigen Lehre der Affekten bekannt zu machen, und überhaupt nichts zu vergessen, was nur irgend zu den feinsten Nüancen dieser schweren Kunst gezählt werden kann." — Löwens Ankündigung macht auch ernste Vorschläge zur Hebung des Schauspielerstandes, welche geeignet waren, auf seine künstlerische Leistungsfähigkeit wohlthuende Rückwirkung auszuüben: Den Genuß eines angemessenen Jahrgehaltes, eine anständige und lebenslängliche Versorgung, worin sich zum ersten Male die Idee unserer heutigen Bühnengenossenschaft äußert, und endlich die Wahl geistig und moralisch gebildeter Menschen zu Darstellern der nationalen Bühne. — In dem Organ des bestehenden Schauspielwesens erkennt Löwen die Prinzipalschaft als Wurzel alles Übels. Er wirft den Prinzipalen schlechte Kenntnisse, auf der einen Seite Geiz, auf der andern Verschwendung vor. „Der Fürst oder die Republik sollen selbst das Direktorium führen, d. h. einen Mann wählen, welchem, begabt mit einer feinen Kenntnis der schönen Künste und Wissenschaften, die Annahme der Schauspieler, die Wahl der Stücke und die ganze Polizei des Theaters, ohne daß er selbst Schauspieler wäre, überlassen würde." Das war Schlegels Idee, nur präziser und, man könnte sagen — moderner ausgedrückt. Der Gedanke einer Loslösung der Bühnenleitung von der Praxis des Schauspielers, welcher gegenwärtig ein so eminent reger geworden ist, kann also nicht den Anspruch auf Neuheit machen.

Löwen sucht in der „Ersten Ankündigung" die Orte, wo seine Ideen Verwirklichung finden könnten. Wien, Hamburg und Berlin kommen in Frage. Mit Begeisterung deutet er auf Berlin als den Ort hin, wo ein mächtiger König und kritisch begabte Männer säßen: Er denkt an Lessing und zeitgenössische Kenner der Schauspielkunst, welche später die Bahn des Hamburger Dramaturgen wandelten. — Die Gründung eines Konsortiums von Geldmännern lenkte die praktische Wahl zunächst auf Hamburg, um den ersten Versuch einer Nationalbühne zu wagen. Löwen wurde Direktor, er selbst gab den Anlaß zu Lessings Berufung als Dramaturg; er kam und fand den Stamm der Ackermannschen Gesellschaft vor.

Die künstlerische Stütze der Hamburger Entreprise war

Digitized by Google

Konrad Ekhof [31]). In dem deutschen Schauspieler wiederholt sich noch einmal der Werdeprozeß des Franzosen Baron. Auch Ekhof ist der Repräsentant einer Übergangsperiode. Deklamator in seiner Jugend, besonders als Darsteller von Helden des französischen Dramas, wußte er doch schon den Alexandrinern Leben einzuhauchen. Wenngleich er sie noch hörbar skandierte, so war doch die Art seines Vortrages eine solche, daß man die Reime, welche so lange dem Ohre geschmeichelt hatten, in einer natürlichen Behandlung ohne den üblichen Singsang auf einmal „barbarisch" fand. Gerade die Wirkung, welche Ekhof trotz des steifen Versmaßes erzielen lernte, wies darauf hin, wie elend die Sprache unserer dramatischen Dichtung war. Die Einsicht für diese Thatsache konnte nicht spurlos vorübergehen, und gewiß sind die Stimmen, welche seit der Mitte des Jahrhunderts nach anderen Versen oder Prosa riefen, auch durch Ekhofs Sprechweise angeregt worden. Je älter und reifer er wurde, desto mehr gab Ekhof das klassische Pathos auf und begann in seinem Vortrag die Stilgattungen zu scheiden. Gewannen in der französischen Tragödie selbst gleichgültige Dinge noch Würde und Majestät in seinem Munde, so fand er für das bürgerliche Drama doch schon die Töne überzeugender Natürlichkeit. „Innerlichkeit, Feuer und Einsicht" sind die Eigenschaften, welche die Hamburger „Unterhaltungen" dem großen Schauspieler nachzurühmen wissen, ein Urteil, mit dem sich Löwens Ansicht deckt, wenn er schon 1755 an Ekhof die Verse richtet:

„Du zeigst im Trauerspiel, was wenigen gelinget,
Die Kunst sei die Natur, die man in Regeln zwinget.
Von der Natur geführt, werd' ich mich stets bemühn,
Der Menschen Leidenschaft die Larve abzuziehn."

Die Einsicht, welche die Kritik der Hamburger „Unterhaltungen" Ekhof zuerkennt, zwang seine eigene Natur in „Regeln" und gab in der Zeit der Hamburger Entrepriſe seiner künstlerischen Individualität noch ein gewisses Gepräge von Lehrhaftigkeit. Dieser Umstand mag auch seinen Biographen Kürschner zu dem Urteil bestimmt haben, Ekhofs Kunst beruhe auf Studien, Talent und Routine, und niemals sei er ganz Naturalist*) gewesen. Letzteres trifft nicht zu, denn Ekhof reifte in seinem Alter zu einem völlig natür-

*) Naturalist, d. h. hier nur: ein natürlicher Schauspieler.

Digitized by Google

lichen Schauspieler aus, dem die Einfachheit als das Ideal der Tragödie galt. Oft sprach er, wie die zeitgenössische Kritik berichtet, sogar zu natürlich, verletzte die Würde seiner Rolle und erregte Gelächter. So stellt sich Ekhofs letztes Wirken wie eine Ironie auf die theoretischen Bestrebungen seiner Jugend dar; sein Spiel sprach oft jeder Regel Hohn, weil das Genie die Zügel schießen ließ.

Was jedoch von dauernd vorbildlichem Wert an der Kunst des großen Schauspielers geblieben war, zeigt die „Hamburgische Dramaturgie". Aus der rückhaltlosen Art, mit welcher Lessing Ekhofs belehrenden Einfluß anerkennt, ergiebt sich, daß so manche Regel, so manche feinsinnige Beobachtung seiner theatralischen Ästhetik aus dem Spiel dieses Künstlers hervorging. Wenn Lessing im II. Stück der „Dramaturgie" sagt: „Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält", so kündet sich hierin eine Wiederaufnahme jener Reflexionen über den Ausdruck des „philosophisch Erhabenen" an, welche Lessing und Mendelssohn schon im Ausgang der fünfziger Jahre beschäftigten*). Der Hamburger Dramaturg löst diese Frage endlich auf Grund psychologischer Beobachtung mit einem technischen Rat für die Schauspieler: „In ruhiger Situation muß die Seele durch die Moral**) sich gleichsam einen neuen Schwung geben wollen." „In heftiger Situation muß sie sich von ihrem Fluge zurückholen." Das sind psychologische Grundsätze, deren praktischer Wert für den Darsteller unleugbar ist, weil sie ihm den seelischen Prozeß in jeder Art von Reflexion allgemeingiltig darlegen. Der erste wird den Schauspieler einen erhabenen und begeisterten Ton finden lassen, wenn ihn eine vernunftmäßige Betrachtung der Rolle aus passivem Zustand zur Thatkraft hinreißt, oder umgekehrt wird sich der Schauspieler mäßigen, wenn seine Reflexion Fassung der Seele anstrebt. Nur die intuitive Erkenntnis an Ekhofs Musterspiel konnte die Lehre ergeben, daß sich im Falle der Selbstbegeisterung die Glieder

*) Diesen Zusammenhang schließt Lessings geringschätzende Kritik dichterischer Sentenzen nicht aus.

**) Jede allgemeine Betrachtung von philosophischem Wert.

Digitized by Google

sofort bewegen, Miene jedoch und Auge nur langsam aus dem Zustande der Ruhe erwachen, daß aber die Glieder schnell ruhen, während Miene und Auge noch in Bewegung und Feuer die Spuren des Affektes behalten, sobald die Vernunft eine Erregung bezwingen will. — Diese Erwägungen knüpfen sich an Lessings Kritik von Chronegks „Olint und Sophronia“; sie wollen einem der stärksten Mängel damaliger Deklamation abhelfen, in deren Feinheiten außer Ekhof nur wenige deutsche Schauspieler eingedrungen waren, wie die Kritik der Hamburger „Unterhaltungen“ lehrt.

„Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß ebenso wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen“, lautet der Hauptsatz im dritten Stück der „Dramaturgie“, mit welchem Lessing das Verständnis für die Wiedergabe allgemeiner Betrachtungen zu wecken suchte. Damit jedoch alles, was der Schauspieler spricht, als „unmittelbare Eingebung der gegenwärtigen Lage“ erscheine, fordert er einen „ununterbrochenen Fluß“ der Worte. Die Leichtigkeit des Sprechens ist darunter verstanden, welche den Eindruck der Natürlichkeit macht, während das Gegenteil eine „mühsame Auskramung“ des Gedächtnisses verrät. In gleichem Sinne warnt Lessing vor der Anwendung falscher Accente; er verlangt den Ton der Überzeugung und macht es dem Darsteller deshalb zur Pflicht, jede Rolle verstandesmäßig zu durchdringen.

Aber der Verstand allein erschöpft die Rolle nicht — „die Sprache aus der Fülle des Herzens“ will Lessing nicht nur in der Wiedergabe sentenziöser Stellen, sondern überall und immer hören, wenn er sagt: „Der Schauspieler, der eine Rolle nur versteht, ist noch weit entfernt, sie zu empfinden. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein, sie muß die Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten.“ Für den Ausdruck der Empfindungen tritt das Beispiel Ekhofs in der Dramaturgie als das maßgeblichste hervor. Unter allen seinen Rollen, die Lessing bespricht, war Orosman in Voltaires ‘Zayre’ die instruktivste, weil sie den Schauspieler wie keine ähnliche zwang, von einer Gemütsbewegung in die andere überzugehen. „Er muß diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch ein paar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradationen mit fortgerissen

Digitized by Google

wird." — In den Gegenstand der schauspielerischen Empfindung vertiefte sich Lessing mit besonderer Aufmerksamkeit für die Spielweise der Hamburger Darsteller. Der Vergleich ihrer Leistungen führte zu einer Beobachtung, welche in der „Dramaturgie" den Ausdruck des Empfindens von körperlichen Bedingungen abhängen läßt. Diese Erkenntnis war für die Kritik der Schauspielkunst von großer Wichtigkeit. Lessing sagt über die Empfindung, sie sei, wo man sie nicht sieht, und sei nicht, wo man sie sieht. Oft kann der Schauspieler noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht, weil ihn etwa seine Gesichtsbildung zu einer Miene zwingt oder weil er einen Ton anschlagen muß, womit wir ganz andere Gesinnungen und Leidenschaften zu verbinden gewöhnt sind. So hängt der Eindruck in der That von Erscheinung und Organ des Darstellers ab. Dieser kann anderseits von der innigsten Empfindung beseelt erscheinen und treibt doch nichts als die oberflächlichste Nachahmung bedeutender Vorbilder. Von einem solchen Schauspieler sagt Lessing: „Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt und durch deren Beobachtung ... er zu einer Art von Empfindung gelangt, die ... in dem Augenblick der Vorstellung kräftig genug ist, wenigstens etwas von den freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben." Lessing gebraucht das Beispiel eines Zornigen und bemerkt, daß ein kalter Schauspieler, der die Äußerungen des Zornes bei dem empfindenden Schauspieler sah, im Nachahmen von einem dunklen Gefühl des Zornes befallen wird, welches wiederum auf den Körper zurückwirkt und da auch „diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht blos von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im Geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte." In dieser Ausführung Lessings liegt auch eine Antwort auf die Frage: Giebt es eine Theorie der Schauspielkunst? Sie bildet sich von selbst heraus, wenn der Schauspieler in der Praxis Regeln sammelt, nach denen er handelt — und warum sollte der Theoretiker sie nicht fixieren?

Wie Lessing, so wurde auch Mendelssohn von Ekhof zur Reflexion über schauspielerische Empfindung angeregt und zwar in

Digitized by Google

einem Aufsatz „Beantwortung einiger Fragen in der Schauspielkunst“ [32]). „Dieser Aufsatz,“ sagt Nicolai in der „Neuen Berliner Monatsschrift“ *), „ist ungefähr im Jahre 1774 geschrieben. Die Gelegenheit dazu gab, daß Eckhoff **), im Gespräch mit mir, behauptet hatte: Der Schauspieler müsse sich nicht in den wirklichen Affekt setzen, den er vorstellen solle, sondern müsse alles durch Kunst bewirken.“ Dieser Behauptung stand nach Nicolais eigenem Bericht die Thatsache entgegen, daß Koch einer jungen Schauspielerin die Rolle der Phädra versagte, weil er glaubte, sie habe selbst noch nie Liebe empfunden. Die gegensätzlichen Anschauungen Ekhofs und Kochs ergaben das Thema zu einer Disputation. „Dieser Aufsatz“, heißt es weiter von Mendelssohns Arbeit, „sollte nun bei unsern wöchentlichen Zusammenkünften Stoff zur Unterhaltung geben. In denselben war überhaupt nicht der Zweck, Entscheidungen zu finden, sondern Gründe und Gegengründe aufzusuchen, und so die Begriffe aller Art immer klarer und deutlicher zu machen.“ Sehr wahrscheinlich ist hier die Rede vom „Berliner Montagsklub“, welcher damals noch als ein „Freitagsklub“ fortbestand. — Diese Art, künstlerische Fragen zu behandeln, wie Nicolai hier angiebt, ist jedenfalls sehr fruchtbar, weil sie den Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet. Eine Ansicht, welche sich als Resultat von Betrachtungen aus verschiedenen Gesichtspunkten herausbildet, kommt der wahren Erkenntnis am nächsten, und so ist es um so mehr zu bedauern, daß von jenen Kunstgesprächen nur der Inhalt eines kurzen Aufsatzes hinterblieb. Mendelssohn beantwortet die Frage: Kann man durch Regeln, ohne innere Empfindung, ein guter Schauspieler werden? — ähnlich wie Lessing, indem er sagt: „Man kann es in gewissen Stücken durch Übung zu großer Fertigkeit bringen.“ Er fügt die Ursache hinzu: „Jede Bewegung unserer Gliedmaßen, die wir in ihre Teile auflösen können, kann auch vermittelst gewisser Regeln hervorgebracht und uns durch Wiederholung der Regeln gleichsam natürlich werden.“ Wo unsere Kenntnis über den Muskelgebrauch des Körpers jedoch aufhört, da endet, wie Mendelssohn einsieht, auch die Macht der Regel und tritt die Blöße eines Schauspielers zu Tage, indem sich die Kraft des Talentes nicht von selbst zu

*) 24. Bd. S. 11 Juli 1810.

**) Eine der verschiedenen Schreibweisen des Namens.

Digitized by Google

bethätigen vermag. — Über den Ausdruck der Affekte sagt unser Philosoph, daß ihn der Schauspieler „intuitiv" fühlen müsse, weil die Kennzeichen der Affekte durch keine „symbolische Erkenntnis" einer Gemütsbewegung, sondern durch wirkliche Anschauung, durch Begeisterung hervorgebracht werden — mit einem Wort: Der scheinbare Affekt steht an Wirkung hinter dem echt-gefühlten zurück. Aus diesem Grunde hält Mendelssohn auch die Illusion des Schauspielers für unerläßlich: „Sie macht ihn wahrhaft zu der Person, die er vorstellen soll; an diese muß er beständig denken, sich so in sie hineinleben, daß ihn nichts Äußeres stört."

Ekhofs wahrhaft menschliche Gestalten ließen diese Forderung an die deutsche Schauspielkunst ergehen; er selbst hat mit den Schöpfungen des reifen Alters seine von Nicolai überlieferte Behauptung zu Schanden gemacht: der Schauspieler dürfe den Affekt nicht wirklich fühlen. Seine Kunst stand seit dem Ausgang der sechziger Jahre als Problem vor der deutschen Kritik da und veranlaßte die Kenner der Bühne zu einem Nachdenken, dessen kein deutscher Schauspieler vor ihm gewürdigt wurde. — Im Oktober desselben Jahres, als Mendelssohns Aufsatz entstand, sah ihn auch J. J. Engel in der Rolle des Odoardo; er gewann aus seiner Darstellung die lebhaften Eindrücke, welche er später in der „Mimik" verwertete. So nahm Ekhof nicht nur auf die Entwicklung der praktischen Schauspielkunst entscheidenden Einfluß — auch ihre Theorie durchdrang der Geist seines Spieles seit den Tagen der Hamburger Entrepriſe. Zwischen Lessings „Dramaturgie" (1767/69) und Engels „Mimik" (1785) liegt die bedeutendste Entwicklungs-Periode der deutschen Schauspielkunst.

Die ersten fünfundzwanzig Stücke der „Dramaturgie" bilden die Grundlage zu einer Lehre der Schauspielkunst, die leider ein unvollendetes Werk ihres Schöpfers blieb. Diese Art eines kritischen und paradigmatischen Verfahrens ist in gleicher Vollkommenheit nicht wiedererstanden. Nur Lessing wußte der abstrakten Theorie einen fruchtbaren Boden zu schaffen, indem er aus seiner Kritik die allgemeinen Betrachtungen und praktischen Vorschläge herauswachsen ließ. Die Kritik Ekhofs und der Heusel als Olint und Sophronia ergiebt und begrenzt zunächst die schauspielerische Selbständigkeit dem Dichter gegenüber. Sie führt zu einer Besprechung der „goldenen Regeln", welche Shakespeare in den Mund Hamlets legt. Bekannte, schon von Remond geäußerte Ansichten

Digitized by Google

über das „Feuer" des Schauspielers werden in breiterer Form wiederholt. Diese Gedanken über Ausdruck und Wahl der Leidenschaft ergeben in weiterem Zusammenhange die Stellung der Schauspielkunst zwischen den bildenden Künsten und der Poesie: „Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht." Die Bewegung ist also das Hauptmoment des Unterschiedes zwischen der darstellenden und bildenden Kunst. Diese Erklärung stellt auch den Gegensatz zwischen Lessings Naturprincip und jenem der antiken wie der französischen Schauspielkunst in helles Licht. Die Bewegung ergiebt auch hier den Unterschied, und ihr Tempo ist das charakteristische Merkmal der französischen und deutschen Natürlichkeit im klassischen Drama: Ruhe stellt die tragische Schauspielkunst des Franzosen der Malerei und Plastik in gleichem Maße näher als Temperament die tragische Darstellung des Deutschen von ihnen entfernt. — Die Schauspielkunst darf nach Mitteln greifen, welche den bildenden Künsten versagt ist. Lessing fordert sogar von ihr in schicklichen Momenten die Wildheit eines Tempesta, dessen Seestürme eine zügellose Genialität entworfen hatte; er gestattet ihr das Freie eines Bernini, dessen Stil sich in ausschweifenden Formen gefiel. Die transitorische Malerei der Schauspielkunst — eine Reminiscenz an den Laokoon — hat nichts Beleidigendes, wenn sie Züge ausdrückt, welche nur im permanenten Zustand des Gemäldes oder Bildwerkes festgehalten abstoßend wirken. Und dennoch steht die Schauspielkunst unter den Gesetzen der Mäßigung; sie darf weiter gehen als die bildende Kunst, aber nicht so weit wie das Wort des Dichters. — Solche Regeln der „Dramaturgie" bieten mehr als einen abstrakten Niederschlag von Erfahrungen, denn das Beispiel begleitet sie und macht sie zu leicht faßlichen Wahrheiten: So wird jeder Schauspieler den Spielraum seiner Kunst zwischen den bildenden Künsten und der Poesie schnell begreifen, der Lessings Kritik jener Scene liest, worin Olint Sophronias Liebe verschmäht. Sogar an Mitteln derber Art fehlt es nicht, dem darstellenden Künstler eine Regel zu erläutern: Da heißt es z. B. von jeder starken oder heftigen Bewegung, sie müsse vorbereitet und wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen aufgelöst werden, denn ein Schauspieler, der etwa am Aktschluß seine Stimme erhebt und

Digitized by Google

seine Aktion überladet, um Beifall zu erzielen, verdient, daß man ihn ausziſche.

Es bedarf keines beſonderen Hinweiſes, daß jeder Satz der „Dramaturgie“ in ihren erſten fünfundzwanzig Stücken Kampf gegen die franzöſiſche Geziertheit und Sieg der deutſchen Natürlichkeit bedeutet. Wie anders auch ſtellt ſich Leſſing hier zu Hogarth im Vergleich mit dem Fragment „Der Schauſpieler“, welches den Einfluß des engliſchen Äſthetikers ſo klar verrät! Das Agieren, heißt es jetzt, ſei mehr als eine Beſchreibung ſchöner Linien „immer nach der nämlichen Direktion“. Die „Dramaturgie“ empfiehlt Hogarth dem deutſchen Schauſpieler nur, damit er in reizvollen Biegungen des Armes geläufig werde: „aber nach allen Seiten mit allen möglichen Abänderungen, deren dieſe Linien, in Anſehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig ſind.“ Hogarth ſoll alſo nur dazu dienen, dem Anfänger das Eckige und Unbeholfene der Bewegungen abzugewöhnen. Leſſing verwirft jetzt die „unbedeutenden portebras“. „Reiz am unrechten Ort iſt Affectation und Grimaſſe!“ ruft er aus und das Maleriſche der Geberde geſtattet er nur noch an „moraliſchen“ Stellen, wo es gilt, ihren ſymboliſchen Ausdruck zu finden. Mehr jedoch als das Maleriſche, das übrigens nie zur Pantomime werden darf, hat der Schauſpieler die „individualiſirenden Geſtus“ zu beachten — eine Bezeichnung, welcher ſich in der geſamten Theorie der Schauſpielkunſt keine zutreffendere an die Seite ſtellt, weil ſie in aller Kürze von der Geberdenſprache die Hauptſache verlangt, den Gedankengang der Rolle auch äußerlich zu zergliedern.

Als Leſſing die Kritik der Schauſpieler mit dem XXV. Stück der „Dramaturgie“ aus bekannten Gründen abbrach, fuhr er dennoch fort, ihre Kunſt zu fördern. Ohne daß er ſie des weiteren noch direkt berückſichtigte, ſprach Leſſing durch ſein ganzes Werk der natürlichen Schauſpielkunſt das entſcheidende Wort, indem er endgiltig die engliſche Bühne der unſrigen zum Vorbild gab. — Schröter und Thiele haben in umfaſſendem Maße zuſammengeſtellt[33]), was Leſſing von Shakeſpeare hielt und was er dem großen Britten verdankte. Aus der Fülle des Gebotenen tritt die wichtige Thatſache hervor, daß der Hamburger Dramaturg in Shakeſpeare nicht allein den Dichter, ſondern auch den Bühnenpraktiker verehrte: Wie keiner vorher habe er die Bedürfniſſe der Bühne gekannt, iſt Leſſings Anſicht, und im Hamlet erkennt

Digitized by Google

er den guten Schauspieler Shakespeare wieder, der befugt ist, seinen Kunstgenossen weise Regeln zu geben. Es thut nichts zur Sache, ob Shakespeare ein Talent als Darsteller war oder nicht, denn die Kenntnis von Bühnenwirkung muß nicht schauspielerische Fähigkeit voraussetzen. Ein mäßiger Schauspieler ist oft ein guter Regisseur. — Jedenfalls wurde sein dichterischer Genius von dramaturgischem Scharfsinn geleitet, so daß er nichts schuf, was von der Bühne herunter unnatürlich gewirkt hätte. Als seine Stücke im deutschen Theater heimisch wurden, vollendete sich der Einfluß auf die deutsche Schauspielkunst, zu dessen Schilderung Diderots und Lessings Wirksamkeit den Anlaß gab. Dieser Einfluß erzielte schließlich ein Kunstprincip, für welches der Verfasser eines wenig bekannten Vortrags im Hamburger „Athenäum" die Bezeichnung „Ideal-Realismus" einsetzte [34]). So paradox dieser Ausdruck zu sein scheint, ist er doch nicht falsch, weil er eine Darstellungsweise bezeichnet, welche die Mitte zwischen kalter Schönheit und roher Wahrheit sucht. Ich habe trotzdem schon im vorigen Kapitel der Bezeichnung eines „idealisierten Naturalismus" den Vorzug gegeben, weil mir scheint, daß auch der Laie diesen Ausdruck schneller fassen wird. Realismus ist zu wenig für die Benennung reiner Naturwahrheit, welche die Kunstsprache in dem Wort Naturalismus gipfeln läßt. Erst in der Bezeichnung, welche die äußersten Extreme verbindet, liegt der wahre Ausdruck für das Kunstprincip der deutschen Bühne, welche seit Lessing bestrebt war, die reine Natur zu wahren, aber ihre häßliche Blöße zu verhüllen. Die ästhetische Grundstimmung der deutschen Schauspielkunst liegt in der Mitte zwischen dem französischen Idealismus und dem englischen Naturalismus.

Als den theoretischen Schöpfer dieses Grundsatzes hat die deutsche Bühne Lessing anzuerkennen. Die „Hamburgische Dramaturgie" ist die Urkunde für diese seine Bedeutung, und darum ist sie gleichzeitig das unvergängliche Denkmal einer positiven Errungenschaft, welche der erste Versuch einer deutschen Nationalbühne mit sich führte. Zeitgenossen haben sie nicht erkannt, Lessing selbst blickt im letzten Stück seiner Dramaturgie auf eine unfruchtbare Arbeit zurück; er erkannte nicht, daß gerade in der Unmöglichkeit, die dramatische Kunst wie die bildende unter das Joch einer „strengen" Theorie zu zwingen, das Wesen unserer modernen Bühnenkunst liegt, weil sein Geist in der Idee befangen blieb,

Digitized by Google

auch ihr eine Ästhetik zu schenken, wie die Alten sie gekannt. Mit diesem Gedanken rang Lessing bis an das Ende seiner Wirksamkeit, obwohl er schon die Unhaltbarkeit des Standpunktes eingesehen hatte, den er als Theoretiker in seinem Fragment „Der Schauspieler" einnahm.

Mit der „Hamburgischen Dramaturgie" ist Lessings Thätigkeit für die künstlerische Hebung der deutschen Bühne als abgeschlossen zu betrachten. Seine Ratschläge, welche ihn trotz allen Widerstrebens mit dem Wiener Theater in Verbindung brachten, bedeuten keinen Fortschritt in der Entwicklung der Schauspielkunst. In Mannheim hätte Lessing ohne Zweifel eine fruchtbare Stätte seines Wirkens gefunden, aber die Unterhandlungen mit Karl Theodor führten nicht zum Ziele. Die Idee der deutschen Nationalbühne schien eine verlorene, Lessing selbst war müde und des Theaters überdrüssig, wie die Briefe an seinen Bruder und Eva König erkennen lassen. Als Wien und Mannheim hielten, was Hamburg nur versprochen hatte, war die Freude, welche der Vereinsamte in seinem Wolfenbüttler Heim empfunden haben mag, nur eine kurze, denn er selbst mußte es noch erleben, daß Übertreibung die reine Natur in erbärmlichen Naturalismus verzerrte. Die Zeit der Läuterung, das endliche Ausreifen der Natur zu einfacher Größe hat Lessing nicht mehr erlebt, und sein Geist mußte zur Ruhe gehen, bevor es sich zeigte, daß sein Werk mächtiger war als jeder Einfluß, der ihm Zerstörung drohte.

Achtes Kapitel.

Die Begründung der deutschen Nationalbühne.

Die Geschichte der geistigen Entwicklung Deutschlands zeugt auf keinem Gebiete von mehr Entschlossenheit und Lust am Kampfe mit widrigen Verhältnissen, als der Schauplatz unserer Bühne an ihren Begründern zu Tage treten ließ. Diese Behauptung mag den Widerspruch herausfordern, daß der Gegenstand eines solchen Vergleiches mit allen anderen Bethätigungen des menschlichen Geistes nicht würdig sei, aber eine Wahrheit ist nicht hinwegzu-

Digitized by Google

leugnen, bewiesen durch Jahre mühevollen Ringens unserer Schauspielkunst mit eigenen Schwächen und bösen Wirkungen von außen her. Nie hat diese Wahrheit sich glänzender bewährt als nach dem ersten Mißgriff in der Gründung einer deutschen Nationalbühne. Seit den Tagen dieser Schmach geht etwas wie ein heroischer Zug durch die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst. Das Ungeheure war geschehen, daß Lessing selbst die Waffe hatte strecken müssen, doch kaum waren seine Worte brandmarkenden Spottes auf den Charakter der deutschen Nation erklungen, so zeigte die Begeisterung wieder ihre edle und trotzige Stirn. Nord und Süd im Reich der deutschen Zunge regten sich zu gleicher Zeit, um mit neuem Flügelschlag des Willens die Ziele anzustreben, auf welche Lessing hingewiesen hatte. Es bedurfte neuer Kraft, und sie war da — in Friedrich Ludwig Schröder[1]) stand sie auf mit der ganzen Macht seiner Begabung, seines energischen und sittlichen Charakters. Er fühlte und dachte in seiner Kunst als deutscher Mann, er war geadelt durch die Würde des Genies und bot seiner Welt den Eindruck wahrhaft idealer Kunstbegeisterung, der bezwingend auch für andere von ihm ausging. Einer solchen Persönlichkeit bedurfte die Schauspielkunst in jenen Tagen, eines Mannes, der sein Alles an sie hingab: ein Leben, das sich in seiner Bestimmung aufrieb.

Eduard Devrient hat das Schicksal der Ackermannschen Truppe nach der Hamburger Entreprise so erschöpfend dargestellt[2]), daß seine Beschreibung hier nicht mehr erforderlich ist. Das merkwürdigste Moment für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst war die so bald entstandene Feindschaft zwischen Ekhof und Schröder, denn nur dadurch, daß sich die Wege beider Männer trennten, konnte das Prinzip der Natürlichkeit in die breite Masse der Schauspieler wirken. Altmeister Ekhof überkam Seylers Direktion und der junge Schröder sah sich bald in die Lage versetzt, seine herrische Natur in eigener Direktion zu bethätigen. Die Truppen Seylers und Schröders erfüllten zunächst die Lessingsche Mission. Ekhof blieb für die erstere ein geistiger Leiter, auch als er nicht mehr ihr nomineller Direktor war, und er schenkte ihr, was damals Lebensbedingung der Kunst war, die Unterstützung der Höfe zu Weimar und Gotha, die Teilnahme bedeutender Männer, unter denen Fr. W. Gotter der Seylerschen Truppe besonders förderlich war. — Das Jahr 1775 sah die erste wirk-

Digitized by Google

liche Hofbühne Deutschlands entstehen, ein Ereignis, dessen sich Gotha zu rühmen hat. So fand Ekhof, als ihr künstlerisches Oberhaupt, noch an seinem Lebensabend den Platz, der ihm gebührte. War auch seine Lebenskraft schon gebrochen, so konnte er doch noch auf jüngere Talente wirken und sie zu einem Fortschritt bringen, der es ermöglichte, daß Schröder endlich mit dem Zauber seines eigenen Vorbildes den Quell menschlich frischer Natürlichkeit in ihnen weckte.

Dies geschah zwei Jahre nach Ekhofs Tode, als Schröder 1780 nach Mannheim kam, dort Ekhofs letzte Schüler traf und ein für die Entwicklung der Schauspielkunst bedeutsames Gastspiel eröffnete. Der damals sechsundreißigjährige Mann stand in der Blütezeit seines Schaffens. Seine erste Hamburger Direktion hatte ihn selbst und andere Schauspieler erzogen, unter denen Brockmann der bekannteste ist. Die Schule, durch welche sie gingen, hieß — Shakespeare! Schon in der Epoche von 1771—80 vollzog sich in Hamburg der Anschluß unserer Schauspielkunst an die englische Bühne. Mag die Litteraturgeschichte über Schröder als den Bearbeiter Shakespeares auch den Stab brechen: daß er ihn überhaupt in Deutschland heimisch machte, war für die darstellende Kunst von unschätzbarem Werte. Diese That bedeutete zunächst einen notwendigen Schritt über Ekhofs Gesichtskreis hinaus, dem Shakespeare doch eigentlich noch fremd geblieben war. Das jüngere Genie Schröders bemächtigte sich nach und nach seiner Gestalten und wußte für die feinen Züge natürlicher Menschendarstellung, welche es ihnen ablauschte, durch lebendiges Beispiel auch seiner Umgebung die Augen zu öffnen. In dieser fanden sich Dorothea und Charlotte Ackermann, Borchers, Reinecke und Brockmann, dessen Hamlet in einer besonderen Schrift von J. Fr. Schink besprochen wird[3]). Reinecke war der nachmalige Direktor einer kursächsischen Hoftheatergesellschaft, hervorragend durch sein natürliches Spiel und für die Entwicklung der modernen Schauspielkunst besonders wichtig als Vorkämpfer der natürlichen Bühnensprache. Er war es, der Schiller zu einer Prosa-Bearbeitung seines „Don Carlos“ zu bewegen wußte. — Diese und andere Schauspieler hielt Schröder durch die geistige Gewalt seiner Regiekunst zusammen, welche auch einen moderneren Charakterzug annahm. Allerdings hatte Ekhof schon die Leseproben aufgebracht und für eine sorgfältige Abstimmung des Ensembles gesorgt, aber

Digitized by Google

durch Schröders Leitung glich sich der Stil mehr aus und verlor allmählich seine Schwankungen zwischen dem Pathos und dem natürlichen Ausdruck. Schröder selbst schuf in der Epoche von 1771—80 den ganzen Cyclus Shakespeareſcher Rollen, welchen Garrick allein, kein deutscher Schauspieler aber vor ihm beherrscht hatte. Der Geist von Hamlets Vater, Hamlet selbst, Jago, Shylock, Lear, Richard II., Falstaff, Macbeth waren seine hervorragendsten Leistungen. Mit diesem geistigen Schatz ging er nach Beendigung seiner ersten Direktion auf Kunstreisen, da es ihn in Hamburg nicht mehr hielt. Seinem Ehrgeiz verdankt die moderne Schauspielkunst einen Wanderlehrer, der endlich „Natur“ zum allgemeinen Losungswort der deutschen Bühne machte.

In Mannheim saßen drei Freunde zu Füßen des Meisters, deren Namen, in der Theatergeschichte zu einem Dreigestirn vereint, den späteren Ruhm der Mannheimer Hofbühne künden: es waren Iffland, Beil und Beck. In dem Eindruck, den Schröder auf sie machte, liegt die Bedeutung seines dortigen Gastspiels. Berlin, Wien und München hatten ihn bereits gefeiert, als er nach Mannheim kam, aber nirgends wird ein so nachhaltiger Eindruck auf die Kunstgenossen bezeugt als gerade hier. Ed. Devrient in seiner Theatergeschichte, F. L. W. Meyer und B. Litzmann in ihren Schröder-Biographien, haben diese Tage in dem Leben des großen Künstlers geschildert, und so erübrigt nur, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, wo zunächst die Entwicklung der Schauspielkunst durch ein großes Beispiel und den Eifer frischer, junger Talente innerlich am meisten erstarkte. — „Mit Schröders Erscheinung in Mannheim im Jahre 1780“, sagt Iffland[4]), „begann auch in jenen Gegenden eine neue Periode für die Schauspielkunst, deren Gewalt man zuvor in solchem Grade nicht geahnt hatte. Was kräftig und regsam war, begann von der Zeit an einen höheren Flug.“ Absolut neu war freilich das Prinzip der Natürlichkeit für Süddeutschland nicht mehr, aber die „Gewalt“, mit der sie an Schröder hervortrat, hatte man noch nicht „geahnt“, und der „höhere Flug“, den die Kunst seit jenen Tagen nahm, bedeutet den Anfang ihrer „Sturm- und Drangperiode“.

Schröders Reise dehnte sich von Mannheim nach Frankreich aus. Für die deutsche Schauspielkunst war die Bewunderung, welche er den Größen der Pariser Bühne zollte, bedeutungslos, weil der Eindruck auf seine deutsche und in sich abgeschlossene

Digitized by Google

Natur keine rückwirkende Kraft hatte, im Gegenteil: Schröder bedauerte lebhaft, französische Talente auf falscher Bahn als Sklaven des Pathos zu erblicken. Höchstens hatte nach Litzmanns Vermuten der weltmännische Schliff Molé's Einfluß auf die vornehmen Lustspielgestalten des deutschen Schauspielers.

Schröder kehrte auf kurze Zeit nach Hamburg zurück. Die Oktobertage des Jahres 1780 führten ihn mit Lessing zusammen. Ohne Zweifel ist die Frucht ihres Gedankenaustausches in einer Selbstkritik Schröders enthalten, welche sein Biograph Meyer von ihm gehört und zuerst aufgezeichnet hat[4b]): „Der allein", so heißt ein Teil des Wortlauts, „scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt; daß er nicht blos an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigenthümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde herniimmt, um den Winken des Dichters zu entsprechen." Was Lessing als Dichter im Gegensatz zu Diderot gefordert hatte — hier ist es bereits zur praktischen Einsicht des Schauspielers geworden, der als Hauptaufgabe der modernen Schauspielkunst das Individualisieren begreift. Den Urquell dieser Weisheit aber, von Lessing ihm wie anderen Auserwählten seiner Zeit erschlossen, würdigt Schröder mit wunderbarer Klarheit: „... ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen anderen Spiegel zu Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehn, warum mir der Natursohn Shakspeare Alles so leicht und so zu Dank macht; warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen; warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht widerspreche" — gemeint sind hier namentlich wohl die Tiraden der französischen Klassiker! Und mit der Würde des abgeklärten Künstlers fügt er hinzu: „Es kommt mir garnicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nichts mehr und nichts weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann." Diese Gedanken kehren wieder in Ifflands Aufsatz „Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung auf der Bühne"[5]). Hat Schröder sie ihm

Digitized by Google

nicht in die Feder diktiert, so that es der Geist seines Spiels, unter dessen offenbarem Eindruck Iffland schrieb; dieser Geist aber, der jetzt schnell die deutsche Schauspielkunst durchdrang, war — die ästhetische Ruhe. Sie lag in dem Spiel nach Grundsätzen, welches bei aller Natürlichkeit den Wirkungen des Zufalls mißtraut und den Darsteller in der Gewalt über sich selbst erhält. Mit ihr erfüllte sich die Grundidee der Ekhofschen Akademie.

Wenige Tage, bevor Lessing nach Hamburg kam, war in dem Leben des großen Schröder ein bedeutender Wendepunkt eingetreten: seine Berufung nach Wien. Mit dem Reisesegen Lessings, den Meyer und Litzmann aus Schröders Stammbuch citieren, begab er sich auf den Weg und traf am 1. April 1781 an seiner neuen Wirkungsstätte ein.

Die Bühne Wiens[6]) hatte sich bis zu dem wichtigen Moment der Erwerbung Schröders bereits zur Nationalbühne entwickelt und zwar, Dank einem frühen Interesse des kaiserlichen Hofes, in erstaunlich schneller Zeit. Schon seit dem Jahre 1751 machte sich der Einfluß Maria Theresias geltend, welche das Theater sittlich und künstlerisch heben wollte. Bis zu dieser Zeit war dem Publikum nichts als die Burleske niedrigster Gattung geboten worden, und der erste Versuch im Jahre 1747, das regelmäßige Drama nach dem Muster der Neuberischen Bühne einzuführen, war kläglich gescheitert. Die Franzosen hielten auch in Wien ihren Einzug und wurden mit offenen Armen aufgenommen. Maria Theresia ließ die Neuberin kommen, deren Gastspiel (1753 oder 54) jedoch von Mißerfolg begleitet war, weil man die Leistungen der französischen Gäste vorzog. Die Kaiserin ließ nicht ab, für die Hebung der deutschen Schauspielkunst zu sorgen; sie berief Stephanie*), den älteren, und Katharina Jaquet, deren Spiel zuerst an der Wiener Bühne die natürliche Richtung einschlug. Aber die Posse behauptete das Feld, obwohl drei Männer thatkräftig für das Schauspiel eintraten: Sonnenfels, der bekannte Reformhelfer Josephs II., Direktor Hilverding und Ayrenhof, der sich bemühte, seiner vaterländischen Bühne ein neues Repertoir zu schaffen. Die erste Abdankung der Franzosen nach Kaiser Franz' I. Tode schien die Verhältnisse günstig zu gestalten, aber der Mangel an guten Stücken machte die Aufnahme der französischen Gäste

*) Sprich Stephánié.

Digitized by Google

unvermeidlich. Erst seit den Jahren 1767/68 ging auch der Wiener Schauspielkunst die Sonne des josephinischen Zeitalters auf.

J. Freiherr von Sonnenfels[7]), dem das Burgtheater die Grundlage seiner späteren Größe, die deutsche Bühne überhaupt von ihrer Entwicklung viel zu danken hat, wurde im Kampfe mit dem Hanswurst dem Theater zugeführt. Seine Feder, der kein Mißstand jener Zeit entging, griff den Wiener Kunstgeschmack und somit auch die Posse an. Man kümmerte sich wenig darum, und der bekannte Komiker Prehauser triumphierte am 26. Febr. 1767 in der Burleske „Der auf den Parnaß erhobene grüne Hut" mit seiner Partei des „Grünen Hutes". Dieser Hohn rief die „Briefe über die Wienerische Schaubühne" hervor, welche Sonnenfels von 1767—69 herausgab[8]). Die Polemik aber gegen die Posse schenkte dem deutschen Theater zugleich wertvolle Reformideen, welche die Schauspielkunst bedeutend förderten.

Sonnenfels wählte die damals auch in der lehrhaften Literatur mit Recht so beliebte Form des Briefes, die aus begreiflichen Gründen in der Theorie der Schauspielkunst schnelle Nachahmung fand, weil es auf keinem Gebiete nötiger erschien, reformatorische Gedanken in leichtem Gewande zu empfehlen. Unter der Maske eines Fremden erscheint der Verfasser in Wien und bemerkt mit Unwillen über die Aufnahme nicht einheimischer Schauspieltruppen gleich im I. Briefe: „Ich hielt immer dafür, man sey der Nationalschaubühne die vorzüglichere Aufmerksamkeit und Ermunterung schuldig" — Worte, die in seinem Programm den Kampf gegen die Franzosen ankünden. Der II. Brief aber zeigt Sonnenfels in Gottscheds Fußtapfen, da er das Possentheater am Kärntnerthor und mit ihm das „geschmack- und gefühllose" Publikum verdammt. Ihm standen andere Waffen als dem Leipziger Professor zu Gebote: unwiderleglicher Scharfsinn und vernichtender Witz. — Die Litteratur hat im allgemeinen an der Bedeutung Sonnenfels' viel herumzukriteln, die vollste Anerkennung aber gebührt dem Bühnenreformator, der ein, wo nicht genialer, so doch energischer und einsichtsvoller Kopf war. Daß zur Verwirklichung reformatorischer Ideen der rechte Zeitpunkt des praktischen Eingriffes abgewartet werden müsse, ist selten begriffen worden. In dieser Erkenntnis zeigt sich die Größe Sonnenfels' am klarsten. Aus dem V. seiner Briefe geht hervor, daß er als weiser Berater nur vorzuarbeiten strebte, denn es heißt dort: „Wann die Uebersätti-

Digitized by Google

gung da ist, dann wird man die anständige Geistesnahrung herbeiführen können." Er übereilte die That nicht vor dem Worte und hatte recht gesehen: die Zeit des Überdrusses kam, und mit ihr die Frucht seiner Reformgedanken.

Sonnenfels arbeitet in seinen „Briefen" dem guten Geschmack vor, der sich seiner Überzeugung nach verbreiten mußte, sobald Wien eine Nationalbühne besäße. Zur Bildung seines eigenen Geschmackes trug Stephanie, der ältere, bei*). Was Ekhof für Lessing war, galt ihm jener; er rühmt ihm nach: „Seine Geberde ist offen, schon verlaufen, etwas weit ausgeholt, besonders im Komischen; aber immer auch nach der strengsten Untersuchung regelmäßig, ohne darum gezwungen zu sein." „Schon verlaufen", „regelmäßig", „ohne gezwungen zu sein" sind die Schlagworte der Charakteristik von Stephanies Bewegungen. Sie gehörten also nicht mehr der Pose an, sondern näherten sich dem Prinzip der Natürlichkeit. Sonnenfels selbst war bereits Anhänger des Geschmackes, der bis auf den heutigen Tag die Grundstimmung des tragischen Spiels am Wiener Burgtheater erhielt: Stärkere Tendenz der Idealisierung im Gegensatz zur norddeutschen Bühne. — In einer späteren Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus**) bei dem Auftritte Hrn. Lang des Aeltern" (Wien 1770) spricht Sonnenfels mit Anerkennung von dem Realismus Garricks, ruft aber Lang, dem Darsteller des Marcius, zu: „Die Betäubung, mit welcher Sie sich aus den Umarmungen des Brutus losrissen, da die schlaffen Beine unter dem entkräfteten Körper nachließen, und Sie gefühllos hinsanken, und dem Kenner des Altertums in ihrem schön gezeichneten Falle den sterbenden Fechter in das Gedächtnis riefen ..." begeisterte Worte, die zur Genüge beweisen, daß Sonnenfels bei allem Verständnis für Garrick eine starke Veredlung in der Tragödie nicht missen wollte. Er war kein Förderer des Klassicismus — diese Annahme hieße ihn auch verkennen — aber er suchte den edlen Stil, auf dessen Besitz das Wiener Burgtheater noch heute mit besonderer Genugthuung pocht. Wenn Sonnenfels die Profilstellung des Schauspielers zum Publikum möglichst vermieden sehen will, so geschieht dies nicht aus

*) F. L. W. Meyer und Ed. Devrient schildern beide Stephanie als schlechte Schauspieler.

**) Trauerspiel von Joachim W. von Brawe.

Digitized by Google

Neigung für das klassische Prinzip des Schönen, sondern in der klar geäußerten Absicht, dem Hörer einen vollen Ton zu sichern. Diese Forderung kann also von rein örtlichen Umständen abgehangen haben. Daß Sonnenfels, weit entfernt von Sympathie für die französische Klassicität, sogar kerndeutsch empfand, beweist sein Vergleich zwischen den Temperamenten der Völker auf der Bühne; besonnene Leidenschaft sei das seelische Nationalelement des deutschen Schauspielers. „Eine Ueberladung des Affektes ist ein Fehler; aber hätten doch die Deutschen mehrere Schauspieler, die diesen Fehler zu begehen fähig wären!" ruft er mit Übertreibung aus, um die Wiener Schauspielkunst gewaltsam aus der französischen Verbildung zu reißen, der sie ihre pathetische Langweile dankte. Dann lenkt aber die Warnung vor einem „Zu viel" des Affektes wieder ein und sucht den „Stil" zu wahren. Mit diesem beschäftigen sich die „Briefe" und Sonnenfels' spätere Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus . . .", welche „an die deutsche Schaubühne" gerichtet ist.

Ihr Ideal stellt Sonnenfels im XXV. seiner „Briefe" auf. Er fordert „Nationalschauspieler", deren Arbeit vor und auf der Probe Gegenstand seiner theoretischen Erörterungen ist. — Über diesen Gegenstand ist viel gesprochen worden; auch Sonnenfels wiederholt alte Forderungen, aber er führt sie zur äußersten Konsequenz durch: „Der Schauspieler muß den Charakter des ganzen Stückes kennen." Das ist mehr, als die Theorie bisher verlangt hatte, denn mit diesem Gedanken will sie nicht allein der einzelnen Rolle zur Hilfe eilen, sie zielt vielmehr auf die Wirkung des Ganzen; diese aber bedingt eine Verfeinerung der Regie, welche den Schauspielern den „Charakter" eines ganzen Stückes klarlegt. Sonnenfels versteht hier unter dem „Charakter des Stückes" den Ton der Leidenschaften, auf den es gestimmt ist. „Einheit des Tones" soll in jedem Stücke herrschen. „Einheit des Tones" heißt übereinstimmende Abtönung des Ganzen, wie die Erläuterung der Regel faßlich macht. Sonnenfels giebt sie durch das Beispiel eines Stückes von Sedaine „Der Weise in der That". Voran schickt er die Charakteristik des ganzen Hauses, dessen „Gemälde" er das Stück nennt, dann führt er die Personen vor und bespricht sie bis auf das Hausgesinde herunter so, daß folgende Momente scharf hervortreten: Darstellung der einzelnen Charaktere und ihrer Gegensätze, besondere Betonung der

Digitized by Google

Standesunterschiede und ihre Äußerung im Ton des Auftretens. Als Resultat der ganzen Untersuchung ergiebt sich für das Stück des Sedaine: „Die Situation des Hauses ist äußerliche Ruhe und geheime Gährung." Jene soll von den Darstellern gewahrt werden, denn weiter heißt es: „Was immer für Veränderungen darinnen vorfallen mögen, alles muß nach dieser stillen Größe zielen. Es muß ein Gemälde von einer Farbe seyn; die Erhöhungen und Vertiefungen sind nur Verlaufungen derselben." Man sieht: ein völlig moderner Standpunkt, welcher um nichts der schauspielerischen Stimmungsmalerei in unseren Tagen nachsteht.

Die Feinheit in Sonnenfels' Theorie kam auch dem einzelnen Schauspieler zu Gute, dessen Aufgabe es wurde, auf Grund der Gesamtabstimmung die Einzelsituation zu untersuchen. Er sollte mit der Frage an sie herantreten: Was für einen Mann hat der Dichter hier schildern wollen? Sodann: Wie wird ein solcher Mann sich in den Auftritten des Lebens betragen? Das hatte freilich die ältere Theorie schon gefordert, aber Sonnenfels begegnet in seiner Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus..." jenem mißverstandenen Naturalismus, der jedem Schauspieler erlaubt, seine Individualität als absolute Norm in der Beantwortung dieser Fragen aufzustellen. Wenn der Darsteller sich lediglich seiner Natur überläßt, so individualisiert er auch die einzelnen Charaktere nicht, wie Schröder es im Sinne Lessings verlangte*), sondern er ist stets „er selbst" und nicht der Mensch seiner Rolle, weil er diesem seine eigene Individualität aufdrängt**). Oft muß der Schauspieler heißes Temperament oder kühle Ruhe verleugnen, bis er in das Wesen der fremden Gestalt hineingewachsen ist; erst dann darf er sich seiner Natur, seinem Empfinden überlassen. Über dieses muß die Regie Herrschaft behalten. Ihre Aufgabe ist es, darauf zu achten, daß in Spiel und Gegenspiel ein Ton den andern bedinge und jeder falsche Gegensatz der Töne vermieden werde. Das ist die letzte Konsequenz der Lehre von der „Einheit des Tones", welche sich ohne Konstruktion aus dem Sinne des Zusammenhanges bei Sonnenfels ergiebt; sie voll-

*) Siehe oben: die aus der Meyerschen Biographie citierte Selbstkritik Schröders.

**) Auch im Ausgange des 19. Jahrhunderts ein scharf ausgeprägter Fehler bei deutschen Schauspielern.

Digitized by Google

zog sich auch thatsächlich in der Praxis der folgenden Jahre. Dieses stimmungsvolle Ausgestalten jeder Darstellung auf Grund eines Prinzipes heißt aber: einer Bühne Stil geben. Sonnenfels ist von seiner Notwendigkeit durchdrungen, denn — „Stil" ist Inhalt und Ausdruck seiner ganzen Theorie.

Die Art des theoretischen Verfahrens zeigt bei Sonnenfels auch einen Fortschritt in der Behandlung der Schauspielkunst, der mit ihrer modern-natürlichen Auffassung zusammenhängt: Sonnenfels bekämpft den Schematismus. Statt den Zeichen der Geberdensprache eine spitzfindige, aber unpraktische Einteilung zu geben, führt er den Nachweis, daß nur die Bezeichnung des Gestus für einen einfachen, umfassenden Begriff zweckmäßig sei. Jeder Affekt lasse sich in Worten vormalen, nicht aber alle seine Modifikationen, und den Ausdruck der Mischaffekte finde nur die Eingebung des Schauspielers. Allerdings fehlt es auch bei Sonnenfels nicht an theoretischen Tüfteleien: Seine Lehre über die „schauspielerische Empfindung" und die „Artikulation der Stimme", die breite Auseinandersetzung vom Wesen der „malenden Geberde" bilden Partien, denen jede praktische Wirkung versagen mußte. Abgesehen jedoch von diesen Auswüchsen will es begreiflich erscheinen, daß die zeitgenössische Kritik der Hamburger „Unterhaltungen" über die Hauptschrift des Wiener Dramaturgen äußerte: „Diese lesenswürdigen Briefe, die gewiß den Herren Sonnenfels zum Verfasser haben, verdienen der leßingischen Dramaturgie an die Seite gesetzt zu werden, und sowohl der Zuschauer, der seinen Geschmack bilden, als der Akteur, der seine Kunst auch außerhalb seines Kopfes und seiner Einbildung studieren will, sollte sie fleißig lesen." Mag man gegen diesen Vergleich auch einwenden, daß Sonnenfels die philosophische Tiefe Lessings nicht besaß, daß sein Scharfsinn, so bedeutend er war, hinter dem des Hamburger Dramaturgen zurückblieb, so wird die Thatsache doch bestehen, daß die Bühnenkenntnis und die Bedeutung seiner Lehren nicht überschätzt wurden. Sonnenfels hat auf die schauspielerische Praxis seiner Zeit einen mehr unmittelbaren Einfluß genommen als Lessing, was in der einfachen Art des Vortrages seinen Grund hat. Lessing dociert als Gelehrter, Sonnenfels spricht nur als Fachmann; damit aber machte er sich gemeinverständlicher und entging dem Vorwurf philosophischer Kälte, welcher dem Hamburger Dramaturgen nicht erspart blieb.

Digitized by Google

Für die künstlerische Erziehung des Theaters war es von besonderem Werte, daß Sonnenfels seine reformatorische Thätigkeit auch auf die Kritik erstreckte. Seine eigene Kritik stellt sich auf einen durchaus nationalen Standpunkt. Sie geißelt jene „Herren Kritiker", deren größter Schmerz es sei, daß sie nicht in Frankreich das Licht der Welt erblickten. — Da Ihr den rechten Zeitpunkt zur Erschaffung eines Nationaltheaters verpaßtet, höhnt sein boshafter Witz im XXII. Briefe, so bleibt Euch nichts übrig, als von den Franzosen zu lernen. Aber Sonnenfels ist auch nicht einseitig; er empfiehlt die Schule der französischen Lustspiel-Darstellung allen Ernstes, so lange der deutsche Schauspieler keine Gelegenheit finde, im Kreise vornehmer Geselligkeit weltmännischen Schliff zu erlernen. — In seiner kritischen Thätigkeit nahm Sonnenfels ein persönlicheres Verhältnis zum Schauspieler ein, als Lessing es gethan. Der Verstand des Hamburger Dramaturgen äußert sich in der Kritik nur souverän, während Sonnenfels mit jeder Individualität Fühlung zu gewinnen sucht; geschieht es doch, daß er gelegentlich sogar in direkter Anrede wie ein Freund zu den Künstlern spricht. Nur zuweilen äußerte sich in der Kritik ein hochfahrendes Wesen, das nach Munckers*) Schilderung in Sonnenfels' Charakter lag; es genügte schon, um die Eitelkeit der Schauspieler zu verletzen und ihren Einspruch selbst gegen gerechten Tadel hervorzurufen. Sonnenfels aber kümmerte sich nicht darum; er gab nicht nach wie Lessing. Unermüdlich bot er der Opposition die Stirn und zwar mit einem Erfolge, den er schließlich in der Praxis doch vor Augen sehen mußte, da anderenfalls seine Ausdauer in der Kritik des Wiener Theaters unverständlich erschiene. Thatsächlich repräsentieren auch die besseren Verhältnisse im Beginn des achten Jahrzehnts den Nutzen seiner Hartnäckigkeit.

Sonnenfels wurde 1770 Censor des Wiener Theaters. Er verwaltete sein Amt nur ein Jahr lang, aber diese kurze Zeit krönte sein Reformwerk mit glücklichem Erfolg. Die historische Entwicklung des ganzen Vorganges zu wiederholen, wäre müßig; vielmehr genügt in diesem Zusammenhange der Hinweis auf die Errungenschaften der Wiener und fernerhin deutschen Bühne überhaupt. Es handelt sich um die endliche Unterdrückung der Bur-

*) Franz Muncker: J. v. Sonnenfels, ADB.

Digitized by Google

leske und der französischen Kunst als Lehrmeisterin unserer Schauspieler. — Die Existenzfrage des Hanswurst fordert einen Vergleich zwischen den Anschauungen Lessings und Sonnenfels' heraus, weil es auf den ersten Blick erscheint, als trenne beide ein scharfer Gegensatz. Dieser liegt jedoch nicht in ihren Anschauungen, sondern in der Sache selbst: Lessing verteidigt die Gestalt der „lustigen Person"*), weil sie als Repräsentantin des weltlichen Narrentums ihre Berechtigung habe; Sonnenfels bekämpft nicht sowohl die Einzelfigur des Hanswurst, als vielmehr die gesamte Litteratur, die ihm zuliebe roh und platt in jeder Erscheinung eine schmutzige Folie seiner Späße bildete. Somit galten Interesse und Abneigung beider Ästhetiker im Grunde nicht demselben Gegenstand. Die Ansicht Lessings bestätigte sich durch das Fortleben Hanswursts im Wechsel zahlreicher Gestalten, während die Burleske im Geschmack der Prehauser, Stranitzky, Bernardon, Weißkern, Kurz bald zu Grabe ging. Dieser Vorgang war in gleichem Maße eine historische Bedingung für die Gründung des Wiener Nationaltheaters wie die Ausweisung der französischen Schauspielkunst durch Joseph II. im Jahre 1772. War Sonnenfels auch schon vom Schauplatz abgetreten, so sah er doch andere Männer die Ernte seiner Aussaat einbringen, von denen kein anderer am Ruhm des Wiener Bühnenreformators teil hat als sein kaiserlicher Herr, denn die Namen, welche die Geschichte sonst noch beim Gründungswerk des Nationaltheaters in Wien zu nennen weiß, deuten nur auf intellektuell von Sonnenfels abhängige Helfershelfer. Auch günstige Nebenumstände, von denen bei der Vollendung seines Werkes viel die Rede ist, können das Verdienst des Reformators nicht schmälern. Der Geburtstag des Wiener „Burgtheaters" am 8. April 1776 ist ein Ehrentag Sonnenfels' und unzertrennlich von seinem Namen, weil seine Reform den Grundgedanken zu dem bedeutsamen Entschluß Josephs II. legte, das Wiener Burgtheater nicht sowohl eine Hof- als eine Nationalbühne zu nennen.

Als das „Wiener Nationaltheater an der Burg" Schröder und seine Gattin bei sich aufnahm, war der Stil dieser Bühne noch keineswegs zu völliger Natürlichkeit ausgereift. Die Quellen führen das gesamte Personal in seinen Eigenschaften vor: Einfachheit und Manier, Plastik, Pathos, nachlässige Nüchternheit —

*) Im 18. Stück der Hamb. Dramaturgie.

Digitized by Google

alles fand sich beisammen, und doch ist von leidlichem Zusammenspiel namentlich in der Komödie die Rede, ein Beweis, daß der leitende Ausschuß durch richtige Wahl der Kräfte stilgerechte Darstellungen zu schaffen wußte. Die Wiener Bühne war wenigstens für die Hamburger Schule reif, der sie sich jetzt unterwerfen sollte. Ed. Devrient sagt bei Schröders Eintreffen in Wien, der Kaiser habe die ganze Wichtigkeit seiner Erwerbung erkannt, und doch heißt er die Wirksamkeit des großen Schauspielers am Burgtheater eine Verkennung seiner selbst und seiner kunstgeschichtlichen Mission. Dieser Widerspruch erklärt sich aus dem Übermaß an Interesse, welches Devrient an der Person Schröders nimmt. Faßt man sie allein ins Auge, so mag das passive Verhältnis, in welches er geriet, bedauerlich erscheinen, obwohl es immer noch fraglich bleibt, was der Entfaltung dieser Künstlernatur zuträglicher war: das schwer erkaufte Los direktorialer Freiheit oder die Abhängigkeit eines Wiener Burgschauspielers, dessen Stellung schon in damaliger Zeit als eine beneidenswerte gelten konnte. Mag auch Schröders Sehnsucht nach Hamburg für die erstere sprechen, so ist es doch gewiß, daß er in Wien einen Ruhepunkt für seine künstlerische Entwicklung fand. Gerade dort, von anderen Interessen weniger bestürmt, konnte er sich mehr auf die in ihm wohnenden Kräfte seines schauspielerischen Genies konzentrieren und nach dieser Hauptseite seiner künstlerischen Mission behaglich ausreifen. — So wurde auch in Wien die Hamburger Schule heimisch. Schröder, gewöhnt, sich in vornehmen Kreisen zu bewegen, vollendete durch den sicheren Takt seiner Erscheinung den Schliff des höheren Lustspiels. In der Tragödie fehlte der Wiener Schauspielkunst das leidenschaftliche Tempo, welches Schröder wie Sonnenfels als ein wesentliches Bedürfnis natürlicher Darstellung erkannt hatte. Er richtete daher auch als Regisseur am Burgtheater sein Hauptaugenmerk auf die Belebung des ernsten Dramas. Der französische Geschmack wußte nichts von Leidenschaft und Stimmungsmalerei in der hohen Tragödie — so mußte Shakespeare auch in Wien helfen, und Schröder, dessen Schüler Brockmann dort schon als Vorkämpfer des britischen Dichters aufgetreten war, vollendete das Werk seiner Einführung. Bezeichnend ist es auch, daß vielen Stücken Schröders aus der Zeit seines Wiener Aufenthaltes englische Quellen zu Grunde liegen. Sie halfen in ihrer Weise den Einfluß paralysieren, den die Wieder-

Digitized by Google

einführung der Alexandriner-Tragödie durch Kaiser Joseph auf die natürliche Schauspielkunst zu nehmen drohte. Als Schröder Wien im Jahre 1784 verließ, nahm er nicht nur die Erinnerung an den Jubel des Beifalls mit, der sonst die einzige Freude im Wirken des darstellenden Künstlers ist, sondern das froh-ernste Bewußtsein, eine künstlerische That vollführt zu haben, in der sich des Meisters Reisesegen erfüllte.

Die Lessing-gewollte Wahrheit stieg wie eine Leuchte empor, deren Kraft mit jedem neuen Jahre zunahm. Wo seine Apostel hinkamen, brach auch der Tag des nationalen Bewußtseins für die Kunst der Bühne an, denn ihre Entwickelung zur Natürlichkeit und ihre deutsche Tendenz gingen endlich Hand in Hand. Der Ekhof-Schröderische Einfluß hat dies namentlich in Mannheim gewirkt. Das dortige Nationaltheater überflügelte zunächst alle Bühnen des Vaterlandes, weil Lessings Ideen nirgends stärker und eifriger vertreten wurden. Zur Zeit des Schröderschen Gastspiels (1780) war das nationale Element der Mannheimer Bühne schon um vieles stärker als das des Wiener Burgtheaters, obwohl erst zwei Jahre seit ihrer Begründung verflossen waren*). Die Ursache lag in der bewußten Tradition, in der Verpflanzung der Ekhof-Gothaischen Schule nach Mannheim. Sie besaß an Dalberg einen eifrigen Förderer. Seinem Scharfblick entging es nicht, daß Schröders Gastspiel Epoche machen müsse. Er war es, der die Mannheimer Schauspieler ermutigte, dem großen Vorbild nachzueifern. Alle verzagten, als Schröder sie verließ, und keiner wollte ihm seine Rollen nachspielen, aber ein Schreiben Dalbergs vom 9. August 1781 bestimmte, daß Meyer**), Iffland und Beil sich als König Lear versuchen sollten: „Es können auch andere Schauspieler von Verdienst in dieser Rolle auftreten, sich durch das Studium dieser Rolle mit den tiefen Geheimnissen der Kunst vertrauter machen und im Ganzen kann durch Wetteiferung unsere Bühne dadurch Vieles gewinnen." Dieser Brief gab den Anlaß zu einer Verschmelzung der Hamburgischen und Gothaischen Schule. Die Kunst versöhnte Schröder und Ekhof in geistigem Sinne, als

*) Der eigentliche Gründungstag ist gemäß einem Promemoria vom 18. III. 1799, geschrieben von Dalberg an den Kurfürsten Maximilian von Bayern, auf den 1. Sept. 1778 zu setzen.

**) Ein unbedeutender Schauspieler, aber erfahrener Regisseur.

Digitized by Google

dessen Schüler in die Rollen des jüngeren Meisters hineinwuchsen.

Eine gleichförmige Entwicklung war durch die künstlerische Organisation der Mannheimer Bühne ermöglicht. Die Akademie Ekhofs lebte wieder auf; sie währte diesmal vom Ende Mai 1781 bis zum Mai 1789, wo sie den äußeren Verhältnissen, dem socialen Unglück des ausgehenden Jahrhunderts unterlag. Diese Dauer schenkte ihr Dalbergs und Ifflands Energie. Die Sitzungs-Protokolle des Mannheimer Bühnenausschusses bilden die zuverlässigste Quelle für den Fortschritt des deutschen Theaters überhaupt und hätten manches unzutreffende Urteil verhüten können.

Unklare Anschauungen über die Kunst Ifflands haben ein Mißverständnis der ganzen Epoche hervorgerufen. Iffland war in der Tragödie kein Anhänger der französischen Schule, welche er nach Devrients Ansicht dem bald hereinbrechenden Naturalismus entgegensetzte. Die Mannheimer empfanden diese Ausartung nicht. Sie ergriff das ganze deutsche Theater wie eine Krankheit und fand ihre Heilung erst später durch die Weimarische Schule. Eine frühere Reaktion Ifflands, von welcher Devrient sagt, sie habe das Schwanken des Stiles zwischen deutscher und französischer Schule hervorgerufen, geschah nicht. Er nennt die Glanzzeit des Mannheimer Nationaltheaters eine „Übergangsperiode". Diese Bezeichnung ist nur gerechtfertigt, wenn die künstlerische Tendenz einer Bühne durch den Streit von Prinzipien ungewisse Färbung erhält. Wo aber die Stilrichtung des Theaters ihre vorgezeichnete Bahn innehält, entfaltet sich bereits das zielbestimmte Wesen einer Kunstepoche. Die Kritik Ifflands als Schauspieler und Regisseur wird den Beweis führen, daß es ein Irrtum war, der Mannheimer Nationalbühne während der Dalberg-Ifflandschen Periode Schwankungen des Stiles vorzuwerfen.

Devrient, Koffka, Duncker[9]) und andere wiederholen das Gesamt-Urteil der Frankfurter Dramaturgie[10]) über Ifflands Spiel, dem mehr Kunst als Empfindung zugesprochen wird. Dalberg tadelt das Frostige seiner Darstellungsweise. Madame de Staël, eine sehr beachtenswerte Kennerin Ifflands, nennt sein Spiel bei aller Natürlichkeit zu absichtlich[10b]). Mehrere Berichte über einzelne Rollen äußern Ähnliches, und doch war es nicht richtig, daß die historische Kritik sich später hiermit begnügte. Ein Gesamturteil erfordert die Berücksichtigung der Mannheimer Protokolle. Auch Koffka

Digitized by Google

hat sie nur abgedruckt. Allerdings bespricht er den Erfolg Ifflands zunächst als König Philipp (Don Carlos), sodann als Lear besonders*). Dalberg stellt ihn als Lear in einzelnen Momenten sogar über Schröder. Auch dem Shylock Ifflands zollt er uneingeschränktes Lob**). Hieraus ergiebt sich, daß er beide Rollen natürlich spielte. Franz Moor***) und Verrina †) fanden den Beifall des Publikums und Dalbergs, wenngleich dieser an beiden Gestalten mehr Kunst als Wahrheit erblickte. Er wünscht dem Verrina etwas von dem bürgerlichen Ton, mit welchem Iffland in der „Väterlichen Rache" gewirkt habe. In der Kritik über die Darstellung dieses Stückes sagt Dalberg††): „Wahrheit, feiner Schatten und Licht, warmer Ausdruck von Gefühlen des Herzens, richtige Übergänge von Wuth und übler Laune zu Zärtlichkeit, Deutlichkeit im Ausdruck, richtige Pantomime und Durchsetzung des Charakters bis zum Schluß des Stücks zeichnete Herrn Ifflands Spiel als Baron von Wallborg aus." Wie dieses, so lauten alle Urteile über seine Wiedergabe ernster und komischer Charaktere im bürgerlichen Drama, unter denen der Oberförster in Ifflands eigenem Stück „Die Jäger" als schlagender Beweis für ein natürliches Darstellungsvermögen in diesem Genre wirkte. Iffland war gewiß auch als tragischer Schauspieler bestrebt, die Natürlichkeit Schröders zu erreichen. Er vermied sie in der hohen Tragödie nicht aus Neigung zum Pathos — sie war ihm auf diesem Gebiete versagt, und daher rührt die Ungleichheit seiner Leistungen. Dieser Umstand ist wichtig, weil er der historischen Bedeutung Ifflands in seinem Einfluß auf die Mannheimer Bühne ein neues Gesicht giebt. Nicht zweierlei Prinzipien, sondern ein gewisser Mangel an natürlicher Gestaltungskraft verlieh dem Stile Ifflands jenen schwankenden Charakter. Ein prinzipieller Unterschied hätte auf die Umgebung wirken müssen; da Iffland jedoch als Ästhetiker seiner Kunst, mithin als Regisseur nur einen Grundsatz kannte: die reine Natur, so hatte sein tragisches Spiel keinen Einfluß. — Die Erfahrung lehrt, daß die wütendsten Gegner gespreizter Deklamation sich selbst nicht hören und trotz ihres

*) Protokoll vom 7. Sept. 1784.
**) „ „ 17. Dez. 1783.
***) „ „ 12. Sept. 1783.
†) „ „ 14. Januar 1784.
††) 14. Sitzung ohne Datum.

Digitized by Google

Bewußtseins musterhafter Natürlichkeit ärgere Pathetiker sind, als ihre Schüler. Solche Regisseure sind dennoch berufene Lehrer der Natur, weil sie ein feines Ohr für die Sprechweise ihrer Umgebung haben. So erklärt es sich, daß Iffland ein Lehrer im strengsten Sinne Lessings war, obwohl seine Natürlichkeit für die hohe Tragödie nicht genügte.

Das historische Verfahren, welches Iffland zum alleinigen Repräsentanten jener Mannheimer Epoche erhebt, ist auch nicht gut zu heißen. Andere Persönlichkeiten standen neben ihm, deren Kunstanschauung die gleiche Rücksicht erfordert. Dalberg regte nämlich in den Sitzungen des artistischen Ausschusses dramaturgische Fragen an. Sie wurden von hervorragenden Mitgliedern beantwortet, und so entstand eine Ästhetik der Mannheimer Nationalbühne*). Iffland vereinigte seine Beiträge in einem besonderen Buche: „Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen" (Gotha 1785). Sie werden am besten im Zusammenhang mit den übrigen Arbeiten betrachtet, wobei es genügt, die entscheidenden Momente jeder einzelnen Schrift hervorzuheben.

Die erste Frage Dalbergs lautete bedeutungsvoll: „Was ist Natur, und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?" Den Beginn der Antworten machte der Regisseur Meyer: „Alles, was Leidenschaft heißt, muß der Schauspieler aus sich selbst schöpfen, wenn sein Ausdruck natürlich sein soll. Hat er den Keim hierzu nicht in sich, so wird alle künstliche Anstrengung und Berechnung von Gradation der Töne, sein Ausdruck, dennoch unnatürlich bleiben. Er kann freilich durch Hilfe der Situation auch mit erkünstelten Ausdrücken täuschen — aber sein Spiel ist nicht Natur." Die Kunst habe nur so viel zu wirken, daß sich die Leidenschaft des Darstellers dem Charakter der Rolle gemäß äußere. Um die Grenzen des natürlichen Spieles zu bestimmen, muß der Schauspieler „sich selbst genau kennen, das heißt: er muß wissen, inwieweit dieser oder jener Ausdruck bei ihm natürlich bleiben kann, und die Anwendung davon auf den vorzustellenden Charakter machen". Im Lustspiel gilt dieselbe Lehre für die „komische Laune" des Darstellers, welche der Quell jeder komischen Schöpfung ist.

*) Nach dem Abdruck der Akten bei Koffka, Litteratur No. 10, S. 423 ff.

Digitized by Google

Ungemein charakteristisch für den Fortschritt der Schauspielkunst zur reinen Natur war die Antwort von Rennschüb. Er leugnet es gänzlich, daß man sich über „Natur auf der Bühne" auseinandersetzen könne. Nach seiner Ansicht besitzt die Schauspielkunst keine Regeln, und „die Kunstrichter haben über diesen Punkt weiter noch nichts hervorbringen können, als „sucht die Natur nachzuahmen"". Wie sehr wäre es zu wünschen, daß diese Herren sich über diese Nachahmung, welche sie so sehr empfehlen, näher erklären möchten!" Der Schauspieler soll sich einfach der Empfindung überlassen, das ist alles, was Rennschüb über die Natur zu sagen weiß, und was ihre Grenzen betrifft, so kennt er nur eine: „Beobachtung des Wohlanstandes."

Merkwürdig — wer die Fruchtbarkeit der bisherigen Theorieschreibung am wenigsten leugnete, war gerade Mannheims schauspielerisches Kraftgenie: David Beil! Er sagt über Dalbergs Frage, ihre Beantwortung sollte ein Werk Lessings oder Engels*) sein, „und wenn dem Schauspieler die Ehre angethan wird, sich über diese Frage zu erklären, so kann er (wenn er nicht schon gesagte Sachen als eigene Arbeit wiederholt) nur Schauspieler aufstellen, die von diesen erleuchteten Männern als große natürliche Schauspieler bewundert und zur Nachahmung empfohlen wurden, dieselben nach seinem Gefühl beurtheilen und dann etwas für die Frage bestimmen. Ekhof und Schröder müssen also der Maßstab sein, nach welchem wir Natur und Grenze berechnen, weil ihre Kunst allgemein bewährt und groß gefunden". Nach dieser Einleitung untersucht Beil, was an beiden Männern Natur genannt wurde, und kommt zu dem Schluß, daß mit dem Wort „Natur" Mißbrauch getrieben werde, denn sie zeige sich bei Ekhof und Schröder gerade als eine „hohe, hohe Kunst". Diese Antwort auf Dalbergs Frage beweist, daß ein Vorhandensein schulgemäßer Entwicklung der natürlichen Schauspielkunst bereits zeitgenössische Erkenntnis war. Die geistige Vererbung der Schröderschen Kunst zeigt sich an Beils Persönlichkeit am stärksten. Diese Thatsache würde auch theoretisch deutlicher hervortreten, wäre Beils „Fragment über den Schauspieler"**) nicht nur geblieben, was der Titel sagt. Das vorliegende Material scheint wie unter dem unmittel-

*) Johann Jakob Engel, Verfasser der „Mimik", 1785.
**) Rheinische Beyträge zur Gelehrsamkeit, 12. Heft, 1781.

Digitized by Google

baren Eindruck von Schröders Spiel geschrieben. Beil redete dem Naturalismus durchaus nicht das Wort, wie schon die Ansicht über die „hohe Kunst" der Meister zur Genüge darthut. Anschauungen aber im Sinne Rennschübs mußten den bald hereinbrechenden Naturalismus zur Konsequenz haben, denn sie gaben der Laune die Herrschaft und hoben die Kunst auf.

Iffland eifert wie Beil gegen den Mißbrauch des Wortes „Natur", mit dem alles, was leicht in die Augen fällt, bezeichnet werde. Sein Beitrag ist gewissermaßen ein Aufsatz über Lessings Sentenz:

„Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Die Kunst soll nämlich die Natur des Schauspielers „leiten", und die Natur seine Kunst „berichtigen". Sobald der anschauende Mensch fühlt, daß in einer Darstellung kein „Zu viel" oder „Zu wenig" ist, dann ist sie natürlich. Also Natur und Vollkommenheit der Darstellung sind bei Iffland synonym. — Er wendet hier zum erstenmale das später so oft wiederholte Wort „Menschendarstellung" an. Große Schauspieler sind „Menschendarsteller". „Nur der stellt Menschen dar, welcher uns täuscht. Nur der täuscht, welcher über dem Geschöpfe seiner Phantasie seiner selbst vergißt." Das nennt Iffland Natur, und Wahrheit nennt er „Menschendarstellung"; alles andere ist — „Komödienkunst". Was aber die Grenze der Natürlichkeit betrifft, so genüge das Vorhandensein eines feinen Gefühls, welches die Verletzung des sinnlich Schönen ausschließt. In dieser Ansicht liegt keine Neigung für die Schönheit der antikisierenden Schauspielkunst. Nur das Häßliche weist Iffland von der Bühne; er thut hiermit nichts anderes als Lessing auch.

Von der „Komödienkunst" sagt er, sie komme her, wo man die Menschen so oft beschuldigt, die Sprache der Natur sei ihnen Hieroglyphe — aus Frankreich. Iffland selbst verkennt keineswegs, daß sich im deutschen Theater noch immer französisches Element finde. Diese Thatsache führt ihn zum Kampf gegen die „Kunstrednerei". Das schöne Reden, gesteht er ein, kann von der Bühne herab dem Hörer gefallen, aber täuschen kann es ihn nicht. „Elektrische Wirkung, diese ächte Probe der ächten Menschendar-

Digitized by Google

stellung, habe ich nie davon gesehen." Das sind Iffflands eigene Worte — wie viel objektive Erkenntnis bei allem Mangel eigenen Könnens!

Deutlicher noch als hier tritt dieser seltsame Kontrast in einer späteren Schrift hervor: „Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung auf der Bühne"[11]). Dort verwirft er ebenso wie den lotterigen Konversationston die pathetische Schönrednerei; alles äußerlich Bestechende darstellerischer Mittel überhaupt. Iffland tauft es mit dem phantastischen Wort: „Rauschgoldflimmern" ungemein bezeichnend. Der kühle Verstand wird es abweisen, aber die Kunst des Schauspielers kennt eine Logik der Empfindung, und vor dieser muß es zu Recht bestehen. — Iffland, dem man so oft den Singsang des Predigers vorwarf, eifert wider den „Predigtton", der bei Anfängern rechtzeitig zu unterdrücken sei. Schon in der Prüfung heißt es von ihnen: „Gewöhnlich leisten sie einen sehr langen Monolog, den sie mit aller Bedächtigkeit, Auswahl des Steigens und Fallens der Töne und in vollkommen ruhiger Fassung vom Anbeginn bis zum Ende hersagen. Da sie hierin sich gefallen und es für das Höchste erachten, sind sie verwundert, wenn man eine Scene verlangt, die doch, ihrer Meinung nach, nur ein Gespräch ist, und also etwas sehr Gewöhnliches." Diese Erfahrung Iffflands als Lehrer äußert sich sehr charakteristisch für ihn selbst. Er steht mit keinem Gedanken der französischen Schule ferner, als mit dieser Ansicht, welche den trefflichen Kenner schauspielerischer Jugend verrät.

Dalberg selbst giebt der ersten Rundfrage den Beschluß, indem er ihre Beantwortung in eine präcise Definition der Natur auf der Bühne zusammenfaßt; sie ist: „Die Kunst, Menschen darzustellen, eine Kunst, wodurch der Schauspieler den Zuschauer so zu täuschen weiß, daß er die vorgestellte Person vor sich zu sehen glaubt, und den Schauspieler darüber vergißt". Diese Definition bezieht sich auf alle Gattungen der Schauspielkunst, nur „das Trauerspiel erfordert mehr *convenzionelle* Kunst als *Laune*, mehr Studium und *etwas* Kothurn, mehr abgemessene Sprache, als die Komödie, weil hier gemeine, alltägliche Gefühle, dort aber selten oder nie empfundene Leidenschaften beim Zuschauer rege zu machen sind". Die vorausgeschickten Antworten auf Dalbergs Frage verhüten ein Mißverständnis dieser Einschränkung für den Naturbegriff im Trauerspiel. Trotz ihrer blieb das Mannheimer

Digitized by Google

Nationaltheater auch in der Tragödie auf dem Boden des „idealisierten Naturalismus".

Die nächsten Fragen ordnen sich ihrer Natur nach der ersten unter, sind also kürzer zu fassen. Die zweite hieß: „Wodurch unterscheidet sich die Laune von der Kunst des Schauspielers und welches sind die Grenzen von beiden?" Der Regisseur Meyer braucht ein sehr geschicktes Gleichnis: Was dem Hofmann der Fürst, sei die Rolle dem Schauspieler. Das heißt: er müsse unabhängig von seiner Laune spielen. Diese zu beherrschen, ist in doppeltem Sinne die Kunst des Schauspielers. Üble Laune darf seine Darstellung nicht beeinträchtigen, und der heiteren Stimmung soll er die Zügel nicht schießen lassen.

Rennschüb, der über die Laune sagt: Der komische Schauspieler habe sie ebenso nötig, wie der ernsthafte das Gefühl, äußert sich über ihren Unterschied von der Kunst des Darstellers: „Bei der größten Kunst, mit der keine Laune verknüpft ist, wird allemal ein gewisses Bestreben, das scheinen zu wollen, was man nicht ist, hervorleuchten; dahingegen die Laune den Zuschauer täuschen und theatralische Handlungen als natürliche vorstellen wird. Ein solcher Schauspieler braucht nicht auf die Grenzen seines Spiels zu sinnen, er darf sich nur der Laune überlassen, die ihn niemals irre führen wird." Hierin lag ein großer Irrtum. Die Stimme Rennschübs proklamiert den Naturalismus, und bald wird es sich zeigen, auf welche Abwege er die heranwachsende Schauspielergeneration Deutschlands führte.

Ifflands Antwort läßt wieder die treu gefühlte Hingabe des Künstlers an eine natürliche Schauspielkunst erkennen. Er nennt die Laune den „gefälligen Vortrag unverfälschter Wahrheit". Kunst ohne Laune heißt Iffland — Zwang. „Man wird sehen, daß die Kunst den Schauspieler gelehrt hat, sich schön zu bewegen, aber der Mangel an natürlichem Gefühl und Laune wird ihn nie die Bewegung treffen lassen, die gerade in diesem Augenblick, in diesem Verhältnis, notwendig war, und wirken mußte." Iffland geht so weit, daß er dichterisches Talent in gewissem Grade auch vom Schauspieler verlangt, wo Gefühl, Laune und Begeisterung für die Wirkung entscheiden sollen. Sehr schön heißt es schon in seiner Antwort auf Dalbergs erste Frage: „Die große Darstellung des Schauspielers ist die Begeisterung des großen Dichters." Iff-

Digitized by Google

land sieht also in der Schauspielkunst die Verkörperung des transcendenten Geistes, der vom Dichter auf den Darsteller wirke.

Eine Lust ist es, David Beil zu hören, denn aus ihm spricht die Natur selbst mit Begeisterung und Wahrheit: „Bei frisch kreisendem Blut mit Heiterkeit des Geistes, ohne Anstrengung der Muskeln und ohne Erpressung einen launigten Charakter mit theilnehmender, üppiger Seele hinspielen, das nennt man kunstlose*), natürliche Seelenlaune." Dieses Wort schmeckt wie ein Trunk frischen Wassers; es erläutern zu wollen, hieße seiner Erquickung entsagen. In ihm hat sich das Genie erschöpft — Beil selbst fügt wenig mehr hinzu, aber was er sagt, ist selbstverständlich, denn konnte er Ersatz der Laune durch die Kunst für möglich halten? Nur eins ist noch beachtenswert: Beil heißt „Sittlichkeit und Geschmack" die Grenzen der Laune. Er kannte also die Selbstzucht, worin sich der Geist Lessingscher Schulung verrät. An Beils Erscheinung haben Ästhetik und Theorie auch auf das Genie ihren Einfluß erwiesen. — Iffland und Beil leugnen die Grenzen der Laune nicht, sie behaupten nur, daß sie sich nicht erkünsteln lasse. So unterscheiden sich beide von Reuschüb, dessen Ansicht die Aufhebung der Kunst im Keime trug.

Die beiden ersten Fragen Dalbergs und ihre Beantwortung wurden Fr. W. Gotter in Gotha eingeschickt**). Der Ausschuß bat ihn um seine Ansicht und Verbesserungen, von denen man sich viel versprach. Wie Gotter sich dazu stellte, ist nicht zu ermitteln.

„Was ist Anstand auf der Bühne und welches sind die Mittel, selben zu erlangen?" lautet die nächste Frage Dalbergs. Daß sie wieder Anlaß zur Koketterie mit den Franzosen gab, ist begreiflich. Der Tanz als Bildner des menschlichen Körpers findet sein altes Loblied; aber sein Zweck ist nicht mehr die unnatürliche Abgemessenheit der Geberdensprache. Ehemals sollte der Tanz das musikalische Taktgefühl des Schauspielers und den Rhythmus seines Körpers wecken, jetzt zielt er nur auf den äußeren Anstand, wie es in Meyers Antwort heißt. Viel Anklang fand dieser Vorschlag nicht. Reuschüb leugnet nicht, daß Tanzen, Fechten und andere Leibesübungen viel dazu beitragen, den Körper

*) = ungekünstelte.

**) Dieser Beweis für die damalige Geltung des dramatischen Schriftstellers ist beachtenswert.

Digitized by Google

„degagé“ zu machen, aber der Anstand lerne sich nur im Umgang mit der großen Welt. Beil findet den Erfolg der Anstandslehre zum „Totlachen“, Beck und Iffland fürchten eine erkünstelte Geberdensprache, und so wurde dieser Zwang an der Natur verworfen. — Wenn Meyer sagt: „Der Anstand überhaupt gehört für jede Rolle, der Bauer und der Trunkenbold ohne theatralischen Anstand, Verfeinerung werden ekle Geschöpfe“, so spricht aus diesen Worten nichts Anderes, als der einige Geist Schlegels, Mendelssohns und Lessings, der den krassen Naturalismus verpönt. Wiederholt giebt dieser Geist seinen Einfluß zu erkennen, und im Ausgange des Jahrhunderts ist er mit dem älteren Sinne für die antike Schönheit nicht mehr zu verwechseln. — Von den Helden Griechenlands und Roms werden wir unsern Anstand nicht lernen, ist ein Grundgedanke in Ifflands Antwort. Mit ihm hängt natürlich auch das geringere Interesse am französischen Muster zusammen. Er bringt es nur noch der Komödie entgegen, wie der Regisseur Meyer in seiner Antwort auf Dalbergs Frage*). — Iffland stellt den deutschen Schauspieler ganz auf eigene Füße, indem er die Selbstbildung für das Lustspiel in der Welt verlangt. Er und Beil durchdringen Dalbergs Frage am tiefsten, da sie erkennen, daß der Anstandsbegriff mit den Verhältnissen des Lebens wechselt. Der Schauspieler soll die große und niedere Welt prüfen, um alle Situationen zu beherrschen; er muß ein sicheres Urteil über jede Abstufung der Stände haben, um, wie Iffland sagt, „die Wahrheit im Anstande“ zu finden. Eine Kunstregel aber für den wahren, edlen Anstand, das heißt: „Den Anstand, welcher jedesmal aus der Sache folgt“, leugnet Iffland. Der Schauspieler muß seine Seele derartig bilden, daß jede Regung passenden Anstandes von selbst erfolgt. „Das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen, wäre also wohl, wenn man sich bemühte, es zu sein.“ — Beil äußert dasselbe in der leichten Form seines witzigen Verstandes. Wie prächtig ist die Schilderung Ekhofs, dessen „hypochondrischer Bau“ ihn nicht gehindert habe, den „wollüstigen“ Orosman zu spielen! Beil dankt Ekhof die Erkenntnis, mit welcher seine Antwort schließt: „Der Schauspieler, der die Fertigkeit erlangt hat, sich einen Charakter vollendet anzufühlen,

*) Meyers Ansicht deckt sich mit dem Inhalt der Anmerkung auf S. 29 im dritten Kapitel.

Digitized by Google

wird, wenn auch nicht in lauter gegossene, doch nie in unerlaubte Gesten ausarten; ihm werden immer die, welche in der natürlichen Welt gang und gebe sind, zu Gebote stehen." — Eine burschikose Wendung, charakteristisch für Beil wie keine zweite, schickt endlich alle Pedanterie zum Teufel, denn: „an Seelen, die so verhunzt sind, sich im Nu reiner Leidenschaft bei einer schiefen Geste aufzuhalten, ist nichts gelegen!"

Iffland ist der erste, der auf die Frage antwortet: „Können französische Trauerspiele auf der deutschen Bühne gefallen, und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?" „Eher können wir uns den Geist und die Sitten aller Nationen eigen machen, als den Geist und die Sitten der Franzosen", sagt Iffland, und darum weist er Tragödien echt französischer Nationalität überhaupt von der deutschen Bühne. Die „Hamburgische Dramaturgie" spricht als Lehrmeisterin, wenn Iffland den Helden des antikisierenden Dramas vorwirft, sie seien Franzosen, aber nicht Griechen und Römer. „Die Franzosen geben Vorstellungen. Die Deutschen Darstellungen. Ihre Gemälde der Leidenschaften sind prächtig, unsere wahr." Der Deutsche brauche weder die Tiraden, noch den Kothurn, und wenn die Trauerspiele der Franzosen auf unserer Bühne wirken sollen, so müsse die Nachahmung ihres Spieles unterbleiben. Iffland unterschreibt, was Baron*) einem jungen Schauspieler sagte: „Es ist gegen die Regel, die Hände über den Kopf zu heben; erhebt sie aber die Leidenschaft dahin, so ist es fürtrefflich." — In den „Fragmenten über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen" führt Iffland den Vergleich zwischen Franzosen und Deutschen breiter aus. Er legt dort eine glänzende Kenntnis des Zeitgeschmackes an den Tag, und sein Urteil über die kunsthistorische Bedeutung Lessings, Ekhofs und Schröders besitzt eine souveräne Klarheit, welche dem Zeitgenossen alle Ehre macht. Die Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne heißt er den „männlich erworbenen Lorbeer Schröders" und das kräftigste Mittel gegen die „Gallomanie" in Deutschland.

Nur Rennschüb und Beck haben sich außer Iffland über das Trauerspiel der Franzosen ausgelassen. Beide verfahren weniger

*) Bacon in Kofkas Protokoll-Abdruck ist ein Druckfehler. Vergl. S. 35 im vierten Kapitel.

Digitized by Google

ſtreng, da ſie der franzöſiſchen Tragödie die deutſche Bühne nicht verſchließen, doch im übrigen gleicht ihr Standpunkt dem ihres Vorredners. Beck beſchäftigt ſich genauer mit dem Thema, indem er wie Iffland den Charakter der Nationen vergleicht und den engliſchen Geſchmack in den Kreis ſeiner Betrachtungen zieht. Vorzüglich iſt die Erkenntnis von der Wandlungsfähigkeit des deutſchen Schauſpielers: „Sein Spiel iſt treue Darſtellung ſeines Ideals, des Franzoſen, — das liebenswürdigſte Ich.“ Beck citiert vermutlich Ludovico Riccoboni, wenn er dem Schauſpieler zugeſteht, er dürfe „zwei Finger breit über das Natürliche“ gehen, aber die Franzoſen „überſchreiten ganz das Natürliche“. Er rügt die Seelenloſigkeit ihres Spiels, deren ein deutſcher Schauſpieler ſchon zufolge innerer Veranlagung nicht fähig ſei. Die „Mechanik“ der franzöſiſchen Schauſpielkunſt erkennt Beck als die Urſache ihrer Wirkungsloſigkeit; er verſteht unter Mechanik, was man heute noch als die Technik der Franzoſen rühmt. Sie gehen und ſtehen, ſie lachen und weinen nach der Kunſt — der Deutſche folgt dem augenblicklichen Gefühl. Beck hatte Recht. Auch die vergleichende Kritik der Gegenwart muß ſagen: der franzöſiſche Schauſpieler iſt eher — „gut“ als der deutſche, aber ſeltener fähig, elementar zu packen. — Beck ſchließt ſeine Antwort mit einem Reſultat für die Darſtellung franzöſiſcher Tragödien auf der deutſchen Bühne. Er verlangt einen nationalen Stil. Die ſchlichtere Würde des deutſchen Mannes ſolle dem antiken Ideal näher kommen. Modulation des rhetoriſchen Vortrags, Individualiſierung und das Vermeiden jeglicher Übertreibung ſtellen ſich als die Haupterforderniſſe an den deutſchen Schauſpieler im franzöſiſchen Drama heraus.

Die fünfte und ſechſte der Dalbergiſchen Fragen haben an dieſer Stelle kein Intereſſe; aber die Mannheimer Theorie iſt in den geſchehenen Erörterungen nicht erſchöpft. Sehr bezeichnend für Ifflands natürliche Empfindungsgabe war ſein „Brief über die Schauſpielkunſt“ vom Jahre 1781[12]). Er fingiert wie andere derartige Briefe Lehren und Ermahnungen an eine beſtimmte Perſönlichkeit im Beginn ihrer Bühnenlaufbahn. — W. A. O. Reichards Gothaer Theaterkalender weiſt bereits für das Jahr 1780 einen ſolchen Brief von einem „Ungenannten“ auf. Zwei Jahre ſpäter brachte derſelbe Kalender die „Antwort des verſtorbenen Lekain an einen jungen Menſchen, der ihn um Rath über

Digitized by Google

Ergreifung des Schauspielerstandes fragte." Auch Knud Lyne Rahbeck, Professor der Geschichte und Ästhetik in Kopenhagen, Mitglied der dortigen Theaterkommission, schrieb als Vorstand der königlichen Theaterschule „Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn"[13]). Erscheinungen von ähnlicher Bedeutung sind auf diesem Zweiggebiet der theoretischen Theaterlitteratur in Briefform nicht mehr hervorgetreten, man müßte denn noch J. J. Engels „Mimik" dahin rechnen — ein Werk, das mit jedem neuen „Briefe" mehr und mehr den Charakter dieser Form einbüßt. Die systemlose Form des Briefes war es aber, welche die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" mit Recht an Rahbecks theoretischem Verfahren lobt[14]). Seine Briefe sind weniger theoretisch als praktisch gehalten. Auch Iffland schlägt diesen Ton an: „Sie selbst — die Welt — das ist die einzige mögliche Theorie!" Und ferner heißt es: „Der Schauspieler, allein gebildet von Rémond de St. Albine, wird mit tiefer Einsicht raisonniren, aber dem ohngeachtet (abgerechnet die Rollen seines Temperaments) sehr oft ohne Wahrheit spielen." Ifflands Brief setzt wie seine Beiträge zu Dalbergs Fragen die Wahrheit über alles. „Den Mangel des Feuers", sagt er unter anderm, „kann die Kunst beschönigen — ersetzen? Durchaus nicht!" Auch Iffland berührt die Gradation der Leidenschaften, aber er weicht ihrer Entwicklung mit dem Bemerken aus, daß der Ausbruch der Leidenschaften von gewissen Erscheinungen begleitet sei, welche eine genaue Beschreibung wie künstliche Nachahmung unmöglich machen. — Vorzügliche Ausführungen über die Pause im Vortrag und das Maßhalten im Weinen, sowie andere Details darstellerischer Kunsttechnik zeigen den feinen Kenner von Mitteln, aus welchen die Bühnenwahrheit resultiert.

Er hatte die Theorie zu früh verschworen. Ihre reifste Ausbildung bei Iffland stand noch zu erwarten, und sie vollzog sich in den „Fragmenten über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen"[15]). Dort tritt Iffland namentlich als Lehrer hervor, indem er alle durch Dalbergs Fragen angeregten Gedanken für Anfänger reproducierend zusammenfaßt. Dies geschieht in meisterhaft klarer Weise. Neu ist hier nur seine Vortragslehre, die sich mit zweckmäßigen Erörterungen auf Accentuation und Ökonomie des Organes erstreckt. Der einsichtsvolle Lehrer der Jugend spricht aus Iffland, wenn er für den Anfang laute Lektüre von Büchern einfach charakteristischer Prosa, sodann von Geschichten empfiehlt,

Digitized by Google

worin sich die Personen redend einführen, während der dramatische Vortrag den Beschluß des Studiums machen soll.

Der junge Iffland sucht wie Goethes Schüler nach dem „Wie" und „Wo" — es ist das Recht der Jugend auch dort, wo es sich nicht um die Geheimnisse der Medicin handelt. Der reife Iffland wirft alle Fesseln von sich und ruft: „Die Welt — das ist die einzige, mögliche Theorie!" Im Feuer des zum Selbstbewußtsein erwachten Talentes zersetzen sich alle Skrupel des zaghaft tastenden Anfängers; er spottet der Regeln und stellt als Schauspieler mit ganz besonderem Recht „des Lebens goldnen Baum" der „grauen Theorie" entgegen. Aber der Lehrer erkennt das Bedürfnis der Jugend wieder und giebt ihr, was sie stützt und leitet. So erklärt sich Wesen und Bedeutung einer Theorie der Schauspielkunst an der Entwicklung Ifflands.

Die gesamte Entwicklung der Mannheimer Theorie wurde von Dalberg nicht allein angeregt, sie blieb vielmehr unter dem geistigen Einfluß des Intendanten, weil ihr die Tendenz seiner Kritiken bestimmte Richtung auf die Natur gab. Lange Zeit hindurch begleitete das Urteil des großen Fachmannes die Vorstellungen der Mannheimer Nationalbühne. Ihre Akten*) zeugen dafür, wie genau man es damals mit der künstlerischen Praxis nahm. Auf gebrochenen Folioseiten laufen nebeneinander Regieberichte und Dalbergs Kritiken her. Diese machten unter den Schauspielern die Runde, und es war ihnen erlaubt, „Einwürfe und Rechtfertigungen" einzureichen. „Ich schreibe keine Dramaturgie, daß sie im Druck erscheine", sagt Dalberg, „mein kritisches Urtheil über Stücke und Vorstellungen derselben gab ich nie für unumstößliche Wahrheit aus; es enthält blos meine Meinung, meine Art zu sehen, meine Erfahrung, meine eigenen Empfindungen während und nach der Aufführung eines Schauspiels"[16]. Dalberg „übergiebt" seine Kritik „der Prüfung" des Schauspielers; sein „eigenes Gefühl" werde ihm am besten sagen, ob ihn der Tadel treffe oder nicht. Oft geht Dalberg auf die Fehler nicht einmal direkt ein und überläßt es der „Einsicht" des Schauspielers, sie aufzufinden. Freilich setzt diese Art der Kritik schon eine reife Kunst und Darsteller von Bildung voraus; treffen diese Bedingungen zu, so ist ihr praktischer

*) Sie liegen heute auf der Intendantur des Mannheimer „Hof- und Nationaltheaters".

Digitized by Google

Erfolg gewiß. Iffland äußert in seinem „Brief über die Schauspielkunst", der Ton des Kritikers sei meist ein falscher — „er spricht nicht mit uns, er spricht zu uns und zu uns herab". Für den Kritiker der darstellenden Kunst ist die Erkenntnis wesentlich, daß sein Urteil auch eine menschliche Seite berühre, die nun doch einmal nicht zu übersehen ist, weil die praktische Schauspielkunst Mensch und Kunstprodukt zu eng verbindet. Hierfür besaß Dalberg das seltenste Feingefühl — ein Umstand, der für die Entwicklung des Mannheimer Theaters von Wichtigkeit war. Nicht die Ergebenheit, welche die Person des Freiherrn erzwang, sondern Lust und Liebe verbanden die Schauspieler mit Dalberg zu gemeinsamer Arbeit. Aus dieser wuchs die „Nationalbühne" hervor, das erste Theater mit vornehmen Verhältnissen und einem einigen Geist, der in der Praxis, Kritik und Theorie seinen Ausdruck fand.

Keine Epoche hat so den Nutzen der Theorie erwiesen wie die Blütezeit der Mannheimer Nationalbühne. In ihr erwachen Lessings Ideen zum Leben, da sie auf die Praxis wirken. Aber mehr noch, sie überstiegen sich selbst in dem praktischen Wert ihres Erzeugnisses: — die Mannheimer Theoriefschreibung! Dieses Urteil schmälert die Bedeutung Lessings nicht, im Gegenteil, es hebt sie mit der Erklärung, daß die geistige Natur seiner Ideen die Fähigkeit besessen habe, sich in eine praktische Lehre umzusetzen, deren einfaches Wort die Schauspielkunst mehr förderte, als die Ästhetik des philosophischen Kopfes. Die Mannheimer Theorie stellt das geistige Bindemittel zwischen Lessing und der Bühnenpraxis im Ausgang des Jahrhunderts dar. Aber nicht die Lehre des Hamburger Dramaturgen allein, die Theorie der ganzen Zeit erweist ihren Wert, den guten Zweck ihres Vorhandenseins, da sie schließlich als Seele der körperlichen Praxis immanent erscheint und bestimmend auf den Geschmack der Bühne wirkt.

Von Mannheim geht die höhere Kunstbildung der Schauspieler aus. Sie machen sich mit der Theorie und den psychologischen Studien ihrer Zeit vertraut. Joh. Georg Sulzer und Joh. Jakob Engel[17]) treten als Ästhetiker der Bühne zunächst nach Lessing in den Vordergrund. Iffland ruft in seinem „Brief über die Schauspielkunst" aus, Sulzer sei die Bibel des Schauspielers. Seine „Allgemeine Theorie der schönen Künste" (Leipzig 1771) erklärt schon dieses Wort Ifflands, da Sulzer sich ebenfalls gegen

Digitized by Google

alle pedantische Theorie erklärt. Seine Forderungen an eine natürliche Darstellungskunst sind die alten. Sie wiederholen sich in der Theorie fortan ohne wesentliche Neuerungen, so namentlich bei Joh. Joachim Eschenburg („Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften", Berlin, Stettin 1783), bei Joh. August Eberhard („Theorie der schönen Wissenschaften, Halle 1783), in Joh. Jakob Engels „Mimik" (Berlin 1785) und endlich in der dramaturgischen Litteratur Joh. Friedrich Schinks. Jedoch ist die Erscheinung manches neuen und fruchtbaren Gedankens nicht zu übersehen: Unter Sulzers „Vermischten philosophischen Schriften"*) befindet sich eine Abhandlung: „Von der Kraft [Energie] in den Werken der schönen Künste" (1765). Dort taucht das Wort „Energie" in der Kunstsprache zum erstenmale unter folgender Erklärung auf: „Ich bin, aus Mangel eines anderen Ausdrucks, genöthiget, mich dieses Wortes zu bedienen, um dadurch überhaupt eine gewisse vorzügliche Kraft, nicht nur der Rede, sondern in allen andern Dingen, die zum Geschmacke gehören, anzuzeigen. Es ist eben das, was bey dem Horaz (Serm. I, 4) acer spiritus et vis in verbis et rebus heißt." Viel ist mit dieser Erklärung nicht gesagt, da Sulzer einfach das Wort „Kraft" für „Energie" einsetzt; er will von der Wirkung der Künste reden und behauptet, sie hänge von der Stärke des Ausdrucks ab, welche der Künstler dem Gegenstand seiner Nachahmung gebe. So betrachtet er auch den Schauspieler als ein lebendes Bildwerk**). Als solches müsse er mit Energie im Ausdruck die vollkommenste Täuschung hervorrufen. Sulzer lehrt ihn, der Künstler und Kunstprodukt in einer Person ist: „Die Gesichtszüge haben unstreitig unter allen sichtbaren Gegenständen die größte Energie. Doch ist diejenige, die man den Stellungen und Bewegungen geben kann, auch sehr stark." Ferner heißt es: „Die Mahler und Bildhauer sind nicht die einzigen Künstler, welche diese Art von Energie gebrauchen müssen. Der Schauspieler muß sein vornehmstes Studium daraus machen; denn dadurch kann er dasjenige vollends ausführen, was der Dichter im Drama entworfen hat. So groß auch die Energie des Ge-

*) Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig, bei Weidmanns Erben und Reich, 1773.

**) Bildwerk bedeutet hier nur: Objekt der Darstellung und ist ohne jede Tendenz gebraucht.

Digitized by Google

dichtes seyn mag, so wird doch diejenige, welche der Schauspieler bloß durch seine Handlung hinzuthun kann, jene allemal übertreffen." „Die große Darstellung des Schauspielers ist die Begeisterung des großen Dichters", sagte Iffland, der Sulzer „die Bibel des Schauspielers" nannte. — Die „Energie" der Schauspielkunst wäre also das Selbständige ihres Wesens der Dichtung gegenüber, und der Unterschied des Genusses, den wir beim Lesen und Sehen eines Dramas empfinden, liegt in der „Energie" der ausübenden Kunst begründet. Sulzer giebt der „dramatischen Kunst", als Dicht- und Schauspielkunst betrachtet, den Vorrang vor allen schönen Künsten, weil sich in ihr die Energie zweier Künste multipliziert. Der Schauspieler aber mag ein Wort Sulzers, das jedem Künstler gelten soll, im besonderen auf sich beziehen: „Welcher Gattung sich auch der Künstler gewidmet haben mag, so ist es ihm genug, zu wissen, daß seine Kunst einer Art von Energie fähig ist, wodurch sie selbst in den Augen der strengsten Vernunft wichtig wird und es hängt von ihm ab, seinen Beruf durch Werke voll erhabener Schönheiten zu veredeln." Diese Abhandlung „Von der Kraft [Energie] in den Werken der schönen Künste" bildet in gewissem Sinne das große Schlußwort zu den „Philosophischen Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst" (1760), worin Sulzer nicht minder kräftig als Lessing Rousseaus Stimme gegen das Theater zum Schweigen bringt.

Die philosophischen Studien, denen sich die Ästhetiker im Ausgange des Jahrhunderts mit neuem Eifer hingaben, führten auch zu einer Erscheinung auf dem Gebiete der theatralischen Theorie, in welcher alte Anschauungen ein bestimmteres Gepräge erhielten. Veranlaßt wurde sie durch die Engländer Home und Hume, in Deutschland auch durch Christian Wolff. Es handelt sich um die „Mimik" auf Grund psychologischer Erfahrung. Der Versuch, die Geberdensprache wissenschaftlich zu behandeln, war zwar nicht neu, aber der Gedanke ihrer strengen Durchbildung tauchte erst mit der „Physiognomik" auf. Beide Erscheinungen: Physiognomik und Mimik treten fast gleichzeitig hervor. Christian Wolff behandelt in einem Aufsatz „Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen" (Halle 1752) die Physiognomik*) und eröffnet im § 216 dieser Schrift den Ausblick auf eine Wissen-

*) § 213—219.

Digitized by Google

schaft, deren Aufgabe es wäre, die Übereinstimmung der Manieren und Geberden mit den natürlichen Neigungen zu suchen. Man müsse zeigen können, wie weit der Zwang der Mienen und Geberden einzurichten sei, damit sie nicht „gar zu widernatürlich herauskommen und dadurch Mißfallen erregen." Eine solche Wissenschaft wäre also die Mimik, deren Notwendigkeit Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" und Eberhard in seiner „Theorie der schönen Wissenschaften" das Wort reden, letzterer bereits mit einem Hinweis auf Engels im Entstehen begriffene „Mimik". Daß Sulzers physiologische und ästhetische Ansichten auf der Wolff'schen Philosophie gründen, beweist seine „Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen"*); mithin ist die Annahme nahegelegt, daß Sulzer durch Wolffs Schrift zu der Forderung einer Mimik angeregt wurde. Sulzer aber wirkte auf Engel weiter, dessen philosophische Belesenheit übrigens auch einen direkten Einfluß Wolffs nicht ausschließt. Jedenfalls weist er selbst darauf hin, daß Sulzer an der Entstehung seiner „Mimik" wesentlichen Anteil habe**). „Es ist zu wünschen", sagt Sulzer unter dem Artikel „Geberde" in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste", „daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrücklicher und redender Geberden anfangen möchte. Wenn alsdann ein Mann von Genie eine solche Sammlung vor sich nähme, Beschreibungen und Anmerkungen dazu machte, so würde nach und nach der Theil der Kunst, der itzt so wenig bearbeitet ist, zu großer Vollkommenheit kommen können." Schon vor Engel lieferte J. F. v. Göz (Götz) ein derartiges Werk: „Charakteristische Figuren" (1782). Es enthält Bilder mit erklärenden Unterschriften, wie Lavaters Physiognomik (1775—78). Die Kritik, namentlich in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften"***) und Meusels „Artistischen Miscellaneen"†) verwies auf diese neue Erscheinung der theatralischen Theorie, und der Mannheimer Regisseur Meyer empfahl Gözens Werk seinen Fachgenossen mit besonderem Eifer††). Ganz

*) In Friedr. Nicolais „Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste", V. Bd., 1. Stück, 1762.

**) „Mimik" S. 27 u. 40 der Ed. 1844, Berlin.

***) 30. Bd. 1. Stück 1785.

†) 11. Heft 1782.

††) Meyers Antwort auf Dalbergs Frage über den „Anstand auf der Bühne", Protokoll-Abdruck bei Koffka S. 452.

Digitized by Google

mit Unrecht sagt Göz unter Bezugnahme auf den I. Teil von Engels „Mimik“: „Wäre meine Ankündigung nicht einige Monate früher als die seinige erschienen, so würde ich vielleicht mich noch nicht in ein so kitzliches Fach eingelassen und bei dieser Ausgabe die Erfahrungen eines erleuchteten Mannes zu Rathe gezogen haben.“ Göz ist als Theoretiker vollkommen selbständig in seiner Arbeit, dazu einfacher und klarer als Engel. Die „Mimik“*) wiederholt fast nur die französische, englische und deutsche Theorie von ihren Anfängen bis auf die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Das neue ist eine breitere Ausführung alter Gedanken, deren Verständlichkeit oft in Tüftelei untergeht. Engel verknöchert wiederum die Theorie, statt den seit Lessing angeschlagenen Ton des kritischen Verfahrens aufrecht zu erhalten. Es findet sich nur selten ein Werk, worin die Entwicklung einer Wissenschaft unter prächtigen Phrasen so zum Stillstand kommt wie die theatralische Theorie in Engels „Mimik“. Die große Litteratur der Quellen, welche der Verfasser selbst angiebt, hat ihn mehr unterstützt als er zugiebt, so daß die Kritik, deren Lob viele der hervorragendsten Zeitschriften und litterarischen Sammelwerke durchlief, die Arbeit Engels entschieden überschätzt. Seine Gleichstellung mit Lessing war durchaus übertrieben. — Freilich fehlte es auch nicht an Stimmen, welche die theoretische Pedanterie verurteilten. Sie hatte ihren Grund darin, daß Engels Sucht, seine Materie mit psychologischer Forschung zu vertiefen, in eine Art von wissenschaftlicher Koketterie ausartete. Seine Theorie nimmt einen spekulativen Weg, der ihn ebenso ad absurdum führte, wie den Physiognomen Lavater die grenzenlose Phantasie des Seelenforschers. Zu dieser Verirrung trugen die englischen Philosophen Home und Hume das meiste bei. Auf letzteren war Engel schon als Schüler Tetens' geführt worden, der sich an der Universität Bützow vornehmlich mit Hume beschäftigte. Die Abhandlung 'On the passions'**) hat Engel nach eigener Angabe benützt. Homes 'Elements of criticism' wurden im Jahre 1772 von Engel und Garve in der Meinhardschen Übersetzung herausgegeben. Wiederholt künden die Anmerkungen der „Mimik“ den Einfluß Homes, der am ausführlichsten über die äußeren Erscheinungen der seelischen Vor-

*) I. Teil 1782, II. Teil 1785.

**) Kap. III, No. 15 meiner Quellen.

Digitized by Google

gänge handelt. Die Abhängigkeit Engels von Home tritt mit besonderer Klarheit im 25. Brief der „Mimik“ (II. Teil) hervor. Schon seine Überschrift: „Zusammengesetzte Ausdrücke vermischter Empfindungen“ deutet auf die Verwandtschaft mit einem Kapitel in Homes Werk (IV. Teil, 2. Kap.) hin: „Von Bewegungen und Leidenschaften, die zusammen existieren.“ — Daß die Betrachtungen des Engländers für Schauspieler von praktischem Wert waren, geht aus dem Protokoll des Mannheimer Theaterausschusses hervor, worin Dalberg am 12. Juni 1782 die „Grundsätze der Kritik“ empfiehlt. Engel aber wurde durch sie verführt, der psychologischen Untersuchung eine Tiefe und Breite einzuräumen, bei welcher die Schauspielkunst nichts gewann. Die Popularität, deren sich Engels „Mimik“ bald erfreute, hatte auch den fatalen Grund, daß sie witzigen Köpfen zum Gegenstand der Persiflage wurde. Die oft recht wunderliche Wahl der Bilder in seinem Werke und ihre Erklärungen voll nichtssagender Weitschweifigkeit machen den Spott begreiflich. — Wenn aber ein Mann der Bühne wie David Beil Engel neben Lessing stellt, so ist diese Stimme durch Vorzüge der Mimik, wenn nicht begründet, so doch wenigstens erklärt. Sie finden sich in der analytischen Behandlung mehrerer Scenen zum Zwecke des Vortrags. Derartige Beschreibungen atmen frisches, natürliches Leben und mußten dem Schauspieler die geistige Auferstehung Ekhofs bieten, denn ihn nahm Engel sich zum Vorbild, wie es Lessing that. Er sah Ekhof zum erstenmale in Leipzig als Odoardo am 18. Oktober 1774. Der Eindruck war ein so tiefer, daß er der Seylerschen Truppe nach Gotha folgte. Ekhof wurde Gegenstand seines Studiums, und die „Mimik“ giebt wieder, was Engel dem Altmeister der Schauspielkunst zu danken hatte.

Bedeutend näher als Engel kam Joh. Friedrich Schink dem Hamburger Dramaturgen. Unstät wie dieser besaß er nirgends ein Heim, sondern lebte in Österreich und Deutschland bald hier, bald dort als dramatischer und in hervorragender Weise als dramaturgischer Schriftsteller. Die Frucht dieses Wanderlebens war eine intime Kenntnis aller Bühnenverhältnisse, die namentlich in zwei Schriften hervortritt: „Das Theater zu Abdera“ (Berlin, Leipzig 1787), worin die kleinen Garricks, Lekains und Clairons der deutschen Bühne gegeißelt werden, und die „Dramaturgischen Monate“ (Schwerin 1790). In diesem Werk behandelt Schink

Digitized by Google

die Theater zu Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Wien u. s. w. Die überall gewonnenen Eindrücke gingen in seine dramaturgischen Schriften über. Schinks theatralische Theorie ist nur Beobachtung, nur Kritik. Das eigentliche Theoretisieren war nicht seine Sache und schon in Schinks Erstlingswerk: „Dramaturgische Fragmente“*) verschwindet es gegen die kritische Rundschau des Verfassers. Die Fragmente sind Joh. Jakob Engel gewidmet. Sie treten noch pretenziöser als die „Mimik“ hervor und spielen mit der Ankündigung ihres eigenen Wertes hinter den Worten Versteck: „Man hat wohl nie mehr über und für das Theater geschrieben als in diesen Zeitläuften, und nie hat wohl die Kunst weniger dabei gewonnen als in dieser schreibseligen Epoche.“ Der Verächter aller theatralischen Theorie wird diese Worte mit zufriedenem Lächeln hinnehmen, aber bewiesen ist mit der Skepsis des damals 26jährigen Dramaturgen garnichts. In seinen Augen sind alle theoretischen Schriften bis auf seine Tage „Krücken“, welche die „Lahmen“ stützen mußten; diese Krücken sind natürlich „schlecht gearbeitet“. Er aber hat entdeckt, daß ein Dramaturg „Kopf, Erfahrung und Geschmack“ brauche — „Geschmack aber ist ein Sohn der Natur, der durch lange Übung im Gefühl des Schönen und Wahren erzogen und ausgebildet werden muß.“ Wenn Schink alles Vorhandene mit dem üblichen Pessimismus seiner Jahre angriff, so war es in diesem Falle wieder nur menschlich, daß ein junges, starkes Talent vergaß, auf welchen Schultern es stand. „Natur“, „Wahrheit“ — immer wieder die alten Schlagworte im Aufputz neuer Satzwendungen, etwas anders beleuchtet durch abweichende Auffassung, im Grunde jedoch ohne wesentliche Originalität! — Durchaus selbständig ist nur die Form, in welcher Schink die Dinge behandelt, und sein Hauptverdienst ist es, die theatralische Theorie der Masse zugänglich gemacht zu haben. Schink wurde zweifellos viel gelesen; er stand mitten im Strome des Theaterlebens als Freund der Schauspielkunst und ihrer Jünger, als Verfasser dramatischer Eintagsfliegen, deren viele über die deutsche Bühne schwirrten, und vor allem als der erste Theaterkritiker seiner Zeit nach Lessing.

„Man erwarte kein eigentliches System der Kunst!“ ruft er seinen Lesern in den „Dramaturgischen Fragmenten“ zu. Nur

*) I. II. Bd. Graz 1781, III. Bd. Graz 1782, IV. Bd. Leipzig 1784.

Digitized by Google

Bruchstücke der Beobachtung will er dem Dichter und Schauspieler bieten, „der Natur geheimste Heimlichkeiten aufspüren", das „Wie?" und „Warum?" der Kunst untersuchen. Es geschieht in der Kritik an Stücken deutscher, französischer, englischer und italienischer Litteratur. Schink heißt die Wahrheit, deren Dichtung und Schauspielkunst bedarf, die „moralische" Wahrheit, ohne etwas Neues hiermit zu sagen, denn er folgt nur Schlegel, Mendelssohn und Lessing, indem er Zote und Grimasse, kurz das Häßliche verpönt. Theoretische Untersuchungen, wie z. B. über die Äußerung der „Moral" oder „Sentenz", wiederholen die Weisheit der „Hamburgischen Dramaturgie", bedürfen also keiner Erklärung mehr.

Diesem Werke Schinks folgten im August 1778 die ersten „Dramaturgischen Monate", ebenfalls mit der Widmung an Engel, und 1790 ihre bedeutendere Fortsetzung gleichen Namens. Diese ist Fr. Ludwig Schröder zugeeignet, der Schink inzwischen als Theaterdichter in Hamburg angestellt hatte (1789). Dieses Engagement fällt also in die Zeit von Schröders zweiter Direktion; sie schloß eine Epoche des Verfalles in sich (1785—98). Das Hamburger Theater verlor durch Schröders Abgang nach Wien zu viel, als daß er nach seiner Rückkehr den Niedergang dieser Bühne hätte aufhalten können. Im Gegensatz zu den Angriffen, welche Schröder damals erduldete, bilden nun die „Dramaturgischen Monate" einen wahren Panegyricus auf ihn als Dichter, Dramaturgen, Regisseur und Schauspieler*). In der Schrift eines Unbekannten wurde Schink Parteilichkeit vorgeworfen, sie lautet: „F. L. Schröders, Direktors der deutschen Bühne in Hamburg, angeblicher Abschied von der praktischen Schauspielkunst" (Hamburg 1796). Ein ähnliches Pamphlet desselben Jahres betitelt sich: „Auch ein paar Worte über den Schauspieldirektor Schröder und über dessen Abgang von der Hamburger Bühne." Schmähl ieder sind beiden Schriften hinzugefügt**). Schröder war damals seiner Direktion müde und wollte die Bühne verlassen. Es ist schwer zu entscheiden, wie weit die Angriffe berechtigt waren und in wiefern Schink seine Lobeserhebungen übertrieb. Sehr möglich ist die Berechtigung des Tadels gegen die Umgebung Schröders, von

*) Schinks „Hamburgische Theaterzeitung" verfolgt dieselbe Tendenz.

**) Beide Schriften und die Lieder befinden sich in einem Sammelbändchen auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, mit der Signatur y p 8° 1570.

Digitized by Google

welcher es heißt, daß sie wiederum in den deklamatorischen Schlendrian verfallen sei. Schröder war nach allen vorhandenen Zeugnissen müde und unlustig geworden, sodaß er wohl in der That für die anderen Schauspieler kein Ohr mehr hatte. Somit träfe auch Schink der Vorwurf, die Schwächen der Schröderschen Direktion parteiisch verdeckt zu haben. Ihn selbst aber überschätzt er gewiß nicht in den wahrhaft großartigen Bildern seiner Hauptrollen, die er dem Leser entwirft. Das sind Partien in seiner Schrift, welche Schink als dramaturgischen Schriftsteller auf die Höhe Lessings rücken. Schröders Lear und Hamlet, seine Gattin als Ophelia, Brockmanns Hamlet leben für jeden auf, der sie niemals sah. — Man höre das Hauptwort seines Programms für die „Dramaturgischen Monate", um auch den künstlerisch fein empfundenen Standpunkt Schinks kennen zu lernen, den er als Kritiker in derartigen Entwürfen einnahm: Er plante „psychologische Zergliederungen wichtiger Charaktere, Schritt für Schritt, in Rücksicht auf theatralische Darstellung; entweder nach meinem eigenem [!], oder nach dem Ideale des Künstlers, der ihn mir vorentwickelt hat, mit allen Zweifeln und Erinnerungen, die ich über und gegen ihn auf dem Herzen habe". Schink wollte also dem Schauspieler seine Anschauungen nicht aufdrängen, sondern verlangte nur Konsequenz in der einmal gewählten Auffassung. Seine eigene machte er nur in Beschreibungen größeren Stils von Rollen geltend, die er ohne Rücksicht auf ein Vorbild rein theoretisch entwickelte. Unter diesen Leistungen fordert das Verständnis die größte Bewunderung, mit welchem er den Charakter des Hettore Gonzaga in Lessings „Emilia Galotti" entwickelt.

Als Kenner des Theaterwesens steht W. A. O. Reichard mit Schink auf gleicher Stufe[18]). Obwohl er sich selbst mit der Theorie der Schauspielkunst wenig beschäftigte, ist er für sie eine beachtenswerte Erscheinung, denn sein „Theater-Kalender" (Gotha 1775—83) umfaßt die wichtigsten Punkte des Wissens auf diesem Gebiete. Das genannte Werk Reichards erhebt sich über das Niveau einer blos statistischen Arbeit, denn sie verrät Geschmack und Kennerschaft in der Behandlung der Materie. Er war an Fr. W. Gotters Liebhabertheater in Gotha schauspielerisch thätig, trat mit Abel Seyler in Verkehr und lernte durch ihn Ekhof und auch Engel kennen, als dieser nach Gotha kam. „Solcher Umgang mußte nothwendig auf die Läuterung meines Geschmackes den vortheilhaftesten

Digitized by Google

Einfluß üben", sagt Reichard selbst. Diese Verbindungen führten ihn in das Theaterleben ein, und bald spielte er selbst eine Rolle, denn die Gründung des Gothaer Hoftheaters wurde namentlich durch Reichard angeregt[18b]). Seine Belesenheit, seine Reisen und der immer mehr erweiterte Verkehr mit Angehörigen oder Gönnern der Bühne ließen ihn mit dem Theaterwesen völlig verwachsen. Er hatte Gottscheds Ästhetik studiert, war später mit Lessing und Nicolai in Briefwechsel getreten, knüpfte mit Moses Mendelssohn und C. W. Ramler Verbindungen an; der letztere tritt später noch in der Gründungsgeschichte des Berliner Nationaltheaters hervor. — Auf einer Reise nach Frankreich lernte Reichard die „Talente" kennen, „welche damals die Pariser Theater verherrlichten". Melchior Grimm nahm ihn bei sich auf, und manches fruchtbare Gespräch mag Reichard mit diesem ausgezeichneten Kenner Garricks, Lekains und Ekhofs geführt haben. In Paris machte er sich mit der französischen Litteratur seiner Zeit bekannt, in welcher Diderot natürlich die wichtigste Rolle für den Theaterfachmann spielte. So ergiebt sich, daß Reichard wie wenige berufen war, ein encyclopädisches Werk im Stile seines „Theater-Kalenders" zu schaffen. Darin finden sich Auszüge aus Lessings wie aus Dorats und anderen fremden Theorien. Die Quintessenz der theoretischen Kenntnis seiner Zeit hat Reichard unter dem Titel „Gedanken über das Spiel und den Schauspieler selbst" zusammengefaßt. Historische Fragmente behandeln kurz und präcise wichtige Bühnenerscheinungen. Nachrichten über ausländische Theater erweitern den Blick, und Biographien von bedeutenden Künstlern erleichtern das Urteil über Größen, deren Werke mit ihnen starben. Reichard selbst freute sich des Erfolges, den sein Werk hatte, mit gerechtem Stolz. Auch sein „Theater-Journal" wurde mit Beifall aufgenommen; der Kalender aber überlebte alle ähnlichen Erscheinungen, und der Zeitraum seiner Existenz ist im Vergleich zu anderen ein hervorragend großer.

„Wohin man sieht in den letzten zwei Decennien des Jahrhunderts, nimmt man eine mehr und mehr wachsende Uebereinstimmung im deutschen Bühnenleben wahr. Es ist die Idee des Nationaltheaters, von der es beherrscht, und die volksthümliche Natürlichkeit, welche dabei bis aufs Aeußerste getrieben wird", sagt Eduard Devrient*). Reichards Kalender deutet auf die Anfänge

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd., 3. Kap.

Digitized by Google

dieser Entwicklung, die Schriften Schinks aber bestätigen sie vollends. — Nach dem Aufschwunge des Mannheimer Nationaltheaters griff die Nationalisierung der deutschen Bühne immer weiter um sich, wenngleich auch nicht zu übersehen ist, daß sie hier und da bei Anhängern des französischen Pathos auf Widerstand geriet. Aber die Zahl solcher Schauspieler verschwand gegen die vielen, welche der Geist der nationalen Kunst ergriff. Unter den Fürsten verschloß sich ihm außer Friedrich dem Großen nur noch Karl Eugen von Württemberg. Im allgemeinen jedoch wurde die deutsche Kunst von den Höfen gefördert: Leipzig, Dresden und Prag besuchte die „kursächsische Gesellschaft", bei welcher Reinecke die Hamburger Schule zur Herrschaft brachte. Mainz und Frankfurt besaßen eine „kurfürstliche National-Truppe", welche ebenfalls ein Freiherr von Dalberg nach dem Muster seines bekannten Vetters leitete. Als starke Talente gingen dort Mattausch und beide Unzelmann hervor. Das Münchener „Hof- und National-Theater"[19]) nahm damals freilich noch keinen frischen Aufschwung, aber Direktoren wie Lamprecht und Zuccarini brachten auch dort die Hamburger Schule zur Geltung. Über die weitere Entwicklung der nationalen Kunst in kleineren Residenzen berichtet Devrient Ausführliches*).

Die natürliche Schauspielkunst wurde von der dramatischen Dichtung wesentlich gefördert. So geringschätzig auch die damalige Massenproduktion beurteilt werden mag, sie beschleunigte die Unterdrückung des fremden Elementes auf der deutschen Bühne. Übersetzungen selbst wurde der Charakter ihres heimischen Ursprunges genommen, und die Stücke der Schauspieler-Dichter jener Zeit wirkten wie Diderots Dramatik als Spiegelbilder aller Lebenssphären, in welchen das große Publikum sich bewegte. Bei der Beurteilung dieser dramatischen Litteratur sollte man bedenken, daß Lessing, so ungern er den hereinbrechenden Naturalismus sah, sich gegen ihre Anfänge nicht erhob — ohne Zweifel, weil er bei aller Oberflächlichkeit der Konception einen guten Kern in dieser Dramatik erblickte: Es war die deutsche Seele! Nach Lessings Sinne mußte es geschehen, daß alle Vorgänge des bürgerlichen Dramas in das Herz des Deutschen griffen, eine Notwendigkeit

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd., 3. Kap., S. 108 ff.

Digitized by Google

für die Läuterung des Geschmackes, die bereits als Grundgedanke seiner theatralischen Theorie hingestellt wurde. Eindrücke, wie Schink sie in den „Dramaturgischen Monaten" schildert, wurden freilich erst nach Lessings Tode eine häufigere Erscheinung: Iffl ands „Verbrechen aus Ehrsucht", „Die Jäger", „Die Hagestolzen" haben Schink aus gutem Grunde zu einem Vergleich mit Diderots Dramen herausgefordert. Minderwertig, doch ohne die Wirkung auf ihre Zeit zu verfehlen, waren Schröders Stücke, deren Spur auch Beil und Beck, ersterer mit gutem Glücke, folgten. Dalberg versorgte die Bühne mit Bearbeitungen aus dem Englischen. Weniger tendenziös, doch in einzelnen Stücken auch unverkennbar, trat das deutsche Element in den Dramen von Engel, Weisse, Brandes, Schink, Gotter, Bode und anderen hervor. Wenn man von der Massenproduktion des vorigen Jahrhunderts spricht, ist Kotzebue schwerlich zu übergehen. Devrient schilt seine Stücke die Ursache für die Verflachung der Schauspielkunst im Ausgange des Jahrhunderts. Mag auch viel Wahres an dieser Ansicht sein, weil Kotzebues Charakteristik Schablonenarbeit war, so ist diesem Urteil doch auch Schinks Kritik gegenüberzustellen, welche die Arbeit der Schauspieler an Kotzebues Dramen und ihre Wirkung auf das Publikum bespricht. Sie boten den Darstellern manche lehrreiche Aufgabe, zu denen in „Menschenhaß und Reue" die Rolle des Baron Meinau ganz besonders zählt. Nach dem Vorbilde des Schröderschen Spieles wird sie von Schink entwickelt, und auch andere seiner Kritiken über Kotzebues Schauspiele enthalten wertvolle Winke für die Darstellung.

Hand in Hand mit der Verflachung der Schauspielkunst, welche allerdings die nachteilige Folge der dramatischen Massenproduktion im vorigen Jahrhundert war, ging ein verderblicher Naturalismus. Er äußerte sich in Nachlässigkeit oder Übertreibung. Die Schauspieler gaben ihren schlaffen Vortrag für einfach und natürlich aus, ohne selbst zu fühlen, daß er farblos und verschwommen war. Das gerade Gegenteil aber, eine zügellos überschäumende Kraft der Darstellung, entsprang der heißbewegten Dramatik des „Sturmes und Dranges" oder dem Poltergeist zum Teil elender Ritterschauspiele, welche Goethes „Götz von Berlichingen" nachahmten. Selbst die gewaltigsten Ausgeburten der Sturm- und Drangperiode sollten die Haupterrungenschaft der deutschen Schauspielkunst: ihren Stil, in Frage stellen. Die Gi-

Digitized by Google

gantenkraft der Schillerschen Helden warf das Regelrechte, die Theorie zu Boden und spottete auf der Bühne dem Lessingschen Geist der Mäßigung. Schiller selbst schlug diesen Ton an, als er die bekannte Vorlesung seines Fiesko in Mannheim hielt. Das Ungeheure der Sprache schien dem Schöpfer und dem Geschlecht, das zuerst die Gaben seines Genius empfing, gleichgestimmten Ausdruck zu fordern, und so rang die Bühnensprache als erste Interpretin der Schillerschen Diktion nach physischer Größe. Die zeitgenössische Kritik sah den gänzlichen Verfall der Schauspielkunst vor Augen; es schien, als ginge sie in einem Meer von Leidenschaften zu grunde. Aber sie befand sich nur in einem Zustande der Gährung. Neu und vollkommener, dazu reich an Gaben der dramatischen Dichtung, erwachte sie zu einem klassischen Kunstleben, das sich bis tief ins 19. Jahrhundert hinein vollkräftig ausgab. Es hob in dem Augenblick an, da die Reflexion des Schauspielers über die Leidenschaft siegte und in dem ungestümen Ausdruck der Dichtungen auch geistige Schätze fand, deren sie sich darstellerisch bemächtigte. Iffland erkannte zuerst, daß die Schauspielkunst nicht verloren, daß sie vielmehr gewonnen hatte; er begrüßt*) sogar das Erscheinen des „Götz von Berlichingen", statt in die Bedenken der zeitgenössischen Kritik einzustimmen. Die dramatische Komposition dieses Schauspiels ließ auch für die darstellende Kunst fürchten. Selbst Eduard Devrient teilt noch die Ansicht, daß Dramen von so unregelmäßigem Bau die Wirksamkeit des Schauspielers lahm lege, weil die Charaktere zerflattern. Diese Gefahr lag bei Stücken minderwertiger Schriftsteller vor, die wie Goethe Shakespeare nachzuahmen strebten, aber Iffland gesteht den „abenteuerlichen Geburten", welche der „Götz von Berlichingen" veranlaßte, einen höheren Wert zu, als der „geistlose Klingklang" des ehemaligen Staatsaktionenspiels besaß. Sie erfordern immerhin „Geist und Eigenart", sagt Iffland, also Charakterstudium. Und in der That haben Stücke, deren dramatische Komposition keine schlaffe ist, die „Selbständigkeit" des Schauspielers gefördert, worin schon Iffland die Wirkung dieser ganzen Litteratur erblickt. Dahin gehören die Stücke vom Grafen Törring, von Babo, Spieß und dem Mannheimer Regisseur Meyer. Törrings „Agnes

*) Einleitung: „Fragmente über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen."

Digitized by Google

Bernauer" erhielt sich lange auf dem Repertoir, und in neuerer Zeit schlug Oskar von Redwitz mit seinem Trauerspiel „Philippine Welser" diese Richtung wieder mit Glück ein. Es wurde noch in den siebenziger Jahren unseres Jahrhunderts viel gegeben und kehrt auch heute noch dann und wann einmal auf die Bühne zurück. In den Rollen der Philippine und des alten Welser konnte sich manche schauspielerische Größe offenbaren, sodaß Iffland's Ansicht, zu deren Begründung auch litterarisch weniger bekannte Beispiele vorhanden sind, sich bis auf unsere Tage bewährte. Freilich verkannte auch er den verrohenden Einfluß nicht, welchen das Ritterdrama, sowie überhaupt das naturalistische Schauspiel aus englischer Schule anfänglich ausübte. Sein günstiges Urteil über diese Litteratur entstammt einer Zeit, wo bereits die Reaktion der Kunst gegen den Naturalismus anhob: in der Mitte des 9. Jahrzehnts. Sie vollzog sich langsam und ohne gleich mit Bestimmtheit in die Erscheinung zu treten*). Der Naturalismus behielt das Übergewicht am längsten in Leipzig, wo die Bühne bis über die Wende des Jahrhunderts hinaus in bewußtem Gegensatz zur Weimarer Schule verharrte.

Als Goethe im Jahre 1791 an die Spitze des Hoftheaters in Weimar trat, erhielt die Reaktion einen gewaltigen Führer. — Julius Wahle sagt in seinem Werk über „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung"**): „Was er in Beziehung auf bildende Kunst nur theoretisch vermochte, dem hat er auf seiner Bühne praktisch-lebendigen Ausdruck gegeben." So richtig diese Ansicht ist, kann sie doch erst für den Anfang unseres Jahrhunderts gelten, weil auch die Reaktion Goethes einer Entwicklungszeit bedurfte. Diese Thatsache wird in der Geschichte der Schauspielkunst nicht genügend betont. Sie ist jedoch ungemein wichtig, weil die letzte Gestalt der Goetheschen Prinzipien in ihrer Rückkehr zum alten, strengen Klassicismus nicht mehr epochemachend war. Zunächst wollte Goethe nichts anderes als Lessing, und er erhob sich nur gegen einen „falsch verstandenen Konversationston", sowie einen „unrichtigen Begriff von Natürlichkeit"[20]. Er nannte die Schauspielkunst, welche er bei der Übernahme der Weimarer Bühne vorfand, einen „hinleiernden Schlendrian" und wünschte

*) Seit 1791.
**) Weimar 1892.

Digitized by Google

ein „gebundeneres, kunstreicheres Spiel“[21]). Für dieses gab Ifflands Gastspiel in den Jahren 1796 und 98 das praktische Beispiel. Die Mannheimer Schule griff in Weimar Platz. K. G. Böttiger setzte ihr gleichzeitig mit der Schrift über die „Entwicklung des Iffländischen Spiels“ (Leipzig 1796) ein Denkmal. Goethe und Schiller studierten an dem Mannheimer Schauspieler, dessen Darstellungen durch die „höchste theatralische Würde“ geadelt, doch natürlich genug waren, um darzuthun, daß er bei aller „Kunst“ seine Individualität hinter den Charakteren zu verstecken wußte[22]). In dieser Gabe sah auch Goethe damals noch eine absolute Notwendigkeit, und erst das Prinzip seines antiken Ideals verwischte wieder die schauspielerische Charakteristik, ohne daß er selbst sich von diesem Nachteil Rechenschaft gab. Daß Goethe die Leitung der Weimarischen Bühne zunächst im Geiste Lessings übernahm, geht aus „Wilhelm Meister“ hervor, denn der Anfang seiner theatralischen Ästhetik prägt sich deutlich in diesem Roman aus*). Hierauf nimmt in neuerer Zeit ein Aufsatz von C. A. Eggert: „Goethe und Diderot. Über Schauspieler und die Kunst des Schauspielers“**) besondere Rücksicht. Die Möglichkeit, daß Goethe seine Kunstanschauung aus dem bekannten ‘Paradoxe sur le comédien’ schöpfte, thut hier nichts zur Sache, weil Diderots Theorie in die deutsche aufgegangen und damals schon hervorragenden Fachmännern geläufig war. Wertvoller als diesbezügliche Mutmaßungen ist der theoretische Auszug selbst, welcher dem Goetheschen Romane entnommen wird. In diesem Auszug fällt es besonders auf, daß Serlo Wilhelm Meister gegenüber den Vorzug erhält. Dieser ist ein „sensibler“ Darsteller, der „sich selbst“ spielt; von Serlo aber heißt es, er zeige auf der Bühne „Nachahmung, Übung, Darstellung von etwas, das nicht in seinen eigenen Gefühlen wurzelt“. Wenn Goethe, wie man annimmt, in der Person Serlos Schröder erblickte, so kann diesem Unterschied nicht die Bedeutung beigemessen werden, daß ihm die kalte Darstellung des Klassicismus schon damals wünschenswert erschien, denn Schröder war für sie nie ein Vorbild. Doch abgesehen von

*) „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, 1777 begonnen und bis zum Anfang des II. Buches geführt. Die wichtigsten Jahre der weiteren Arbeit: 1787, 1790, 1794. Die Veröffentlichung: 1796.

**) In Aug. Sauers „Euphorion“, Zeitschrift für Litteraturgeschichte, IV. Bd., 2. Heft, 1897.

Digitized by Google

dieser Annahme geht aus dem wichtigsten Prinzip der Ästhetik im „Wilhelm Meister" hervor, daß Goethe das rechte Maß der Bühnenwirklichkeit in einem Stil erblickte, welcher die Mitte zwischen dem Spiel Serlos und Wilhelm Meisters hält: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt!" Hierin liegt der Hauptgedanke der Goetheschen Reaktion in ihrer ersten Entwicklungsphase*); er stellt sich mit ihm vorläufig nur auf Lessings Standpunkt.

Im Sinne Goethes schrieb damals auch Hildebrand Freiherr von Einsiedel seine „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst" (Leipzig 1797). Diese Arbeit enthält nichts Originelles. Auch Engels „Mimik" liegt ihr zu Grunde, worauf der Verfasser selbst hinweist**).

Die Goethische Reaktion wurde aufs neue durch einen Brief***) Wilhelms von Humboldt gefördert†). Unter dem Titel „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne" wurde er von Goethe in den „Propyläen" veröffentlicht††). Talmas Kunst wirkte hierin vorbildlich wie Ifflands Darstellungen in Weimar, aber das Übergewicht des „Schönen" im Spiel des französischen Tragöden erregte Goethes Beifall in einer Weise, daß er um die Wende des Jahrhunderts dem antiken Ideal bereits näher trat, ohne Talma noch gesehen zu haben. Die rhythmische Deklamation sollte wieder in Aufnahme gebracht werden. Zu diesem Zweck drang Goethe auf Übersetzungen in Versen. Er brachte Voltaires „Mahomet" und „Tankred" auf die Bühne; Schiller stellte sich mit der „Phädra" des Racine und seiner „Macbeth"-Bearbeitung ein. Mit „Paleophron und Neoterpe"†††), sowie den „Brüdern" des Terenz langte Goethe schon ganz auf klassischem Boden an, und das Lustspiel des römischen Komikers ließ er sogar der antiken Bühne getreu

*) 1791—99.

**) S. 68 der Schrift.

***) Aus Paris, 18. Aug. 1799.

†) Ihre II. Periode: von 1799—1803.

††) VIII. Bd. 1. Stück.

†††) Dieses Festspiel, obwohl ein Original, gehört in diesen Zusammenhang.

Digitized by Google

in künstlichen Masken aufführen. Aber noch immer verband ihn ein gewisses Gefühl für Natürlichkeit mit Lessing. Die Weimarer Aufführung des „Nathan" ließ ihn zu der theoretischen Scheidung von „Recitation" und „Deklamation" kommen: „In diesem Stücke", sagt Goethe, „wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Recitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde"[23]). Goethe heißt in seinen Regeln für Schauspieler (entstanden seit 1803) die Recitation einen Vortrag, der keine leidenschaftliche Tonhebung hat und doch nicht ohne Tonveränderung ist. Er liegt in der Mitte zwischen kalter, ruhiger und höchst aufgeregter Sprache. In diesem Vortrag giebt es keine leidenschaftliche Selbstentäußerung. Deklamation aber sei gesteigerte Recitation, in der man seinen angeborenen Charakter verlassen, sein Naturell verleugnen und sich in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen muß, dessen Rolle man deklamiert. Nach dieser Definition ist man geneigt, dem „Nathan" deklamatorischen Vortrag zu wünschen. Wenn Goethe der Recitation „leidenschaftliche Selbstentäußerung" abspricht und sie der Deklamation zuerkennt, so bekundet sich schon hier der große Irrtum, welche in der dritten und letzten Periode der Goetheschen Reaktion die Kunst des Individualisierens aufhob. Ein Schauspieler versetzt sich nie in die Lage und Stimmung eines Menschen, dessen Rolle er „deklamiert". Aus diesem Grunde war und ist auch heut der französischen Schauspielkunst in der hohen Tragödie wahre Selbstentäußerung versagt, denn das Pathos ist nicht viel mehr als eine bloß physische Entäußerung des eigenen Ich. Goethes Irrtum ist umso auffallender, als er selbst die „Deklamirkunst" eine „prosaische Tonkunst" nennt, die viel „Analoges mit der Musik" habe. Freilich untersagt er die singende Monotonie, die Bezeichnung des Silbenbaues und der gereimten Endsilben, aber das Prinzip des Schönen ist erreicht, wenn Goethe von „Tonkunst" spricht. „Der Schauspieler muß bedenken, daß er um des Publikums willen da ist", heißt es mit Bezug auf Stellung und Bewegung in Goethes Regeln. Derselbe Grundsatz ließ die „Deklamierkunst" sich als „prosaische Tonkunst" ausgeben.

Erst in ihrer dritten Periode*) ging die Reaktion Goethes

*) 1803—17.

Digitized by Google

vollkommen im Geist der Antike auf. Sie begann etwa mit dem Jahre 1803 beim Eintritt P. A. Wolffs und Gruners*) am Hoftheater in Weimar, denn seit dieser Zeit bildete sich Goethes theatralische Pädagogik streng im Sinne der klassischen Schauspielkunst aus. „Ich beschloß, sie fest zu halten", sagt er von beiden Männern, „und weil ich eben Zeit hatte, auch einer heitern Ruhe genoß, begann ich mit ihnen gründliche Didascalien, indem ich auch mir die Kunst aus ihren einfachsten Elementen entwickelte und an den Fortschritten beider Lehrlinge mich nach und nach emporstudirte, sodaß ich selbst klärer über ein Geschäft ward, dem ich mich bisher instinctmäßig hingegeben hatte. Die Grammatik, die ich mir ausbildete, verfolgte ich nachher mit mehreren jungen Schauspielern; Einiges davon ist schriftlich übrig geblieben." Goethe meint die „Regeln für Schauspieler", welche Eckermann mit seiner Zustimmung sammelte (1824)[24]). In technischer Hinsicht erinnert dieses Fragment an Lessings „Schauspieler"; die Kritik könnte sich hier nur wiederholen. Mit Gewalt führte Goethe seine Lehren in die Praxis ein. Er übertrumpfte die Kunst Talmas, die er im Jahre 1808 zu Erfurt bewunderte, und zog eine Kunst groß, welcher Iffland bei seiner Rückkehr nach Weimar in den Jahren 1810/12 entfremdet gegenüberstand. „Er fühlte selbst am besten", schreibt Genast an Zelter, „daß er in den jetzigen Rahmen unserer Tragödie weder in Rhetorik, noch in Plastik paßte, was er auch in Fremdeskreisen und gegen Goethe unumwunden aussprach"[25]). Iffland weigerte sich, den Wallenstein zu spielen, wie Schröder bereits darauf verzichtet hatte, diese Rolle zu kreieren. Die erste Aufführung des „Wallenstein" fiel in die zweite Entwicklungsphase der Goetheschen Reaktion.

Bereits seit dem Jahre 1808 stand das Theater Weimars allein und sein Spiel in schroffem Gegensatz zur deutschen Bühne. Leipzig unternahm den Federkrieg — ganz zwecklos, wie die heutige Kritik erkennen muß. Den Anlaß gab ein Gastspiel der Weimaraner in Leipzig. Sie fanden Anhänger und Gegner; letztere erlangten das Übergewicht. Ein nutzloses Schimpfen über die Gegensätze des Geschmackes griff um sich und gipfelte von Seiten der Leipziger in einer Schrift des Schauspielers Karl Reinhold: „Saat von Goethe gesäet, dem Tage der Garben zu reifen. Ein

*) Grüner ist die falsche Form des Namens.

Digitized by Google

Handbuch für Ästhetiker und junge Schauspieler" (Weimar, Leipzig 1808)*). Goethes „Pflanzschüler" und sein „Kunstseminar" werden darin verspottet: „Jeder Charakter auf der Bühne muß nicht bloß etwa veredelt (welches ja schon die dummen Realisten lehren), sondern vergöttert, oder wenigstens verheldet werden", heißt es von der Weimarer Schule. Reinhold nennt sie nicht allein die „altfranzösische Manier", sondern ihre „Travestie". Genast antwortete sehr energisch, aber ruhig in der Besprechung einer Tasso-Vorstellung, welche die Weimaraner in Leipzig gaben[26]): „Der Dichter bildet den Schauspieler und das Publicum. Junge Leute wachsen heran; pflanzt nur gute Bäume, an welchen sich die junge Ranke emporschlingen kann, und sorgt nicht, das Wahre, Schöne findet immer beim Publicum Anhang. Bald werden alle die Familienkrüppel, die Heulmaschinen, die heißer geschrienen Stentorstimmen in ihre Schranken zurücktreten und jungen talentvollen Männern den Platz und den schönen Beruf überlassen, ein mehrfach gebildetes Publicum zu erfreuen; dann wird das deutsche Theater ebenso wenig Platz für schlechte Schauspieler als für schlechte Dichter haben." Das Gute und Richtige lag auch hier wie überall in der Mitte, aber die Verblendung der Parteiwut warf alles durcheinander ohne Unterschied der dramatischen Litteraturgattungen und der ihnen zukommenden Stilarten der Darstellung. — Wäre Goethe über die zweite Entwicklungsphase seiner Reaktion nicht hinausgegangen, so wäre sie selbst unantastbar. In der Trennung von Recitation und Deklamation lag ein gesunder Grundgedanke, wenngleich es ihm an der richtigen Durchführung fehlte. Er schied die Stilgattungen eines „Nathan" und „Tasso" oder fernerhin ein Familiendrama wie der „Hausvater" von der klassischen Tragödie. Wir verstehen Goethe in der Absicht, den Wohllaut der Verse vor lüderlichem Naturalismus zu schützen, und begreifen seine Widersacher, wenn sie den Kothurn vom unrechten Platze wiesen. Goethes Reaktion geschah der Kunst zum Heile, so lange er nur den extremen Naturalismus angriff und verfolgte. Mit dem Augenblick aber, wo seine Reaktion selbst in das Extreme verfiel, überlebte sie sich und wurde zur Kuriosität.

Ihren positiven Erfolg wird die Praxis lehren: Es ist die

*) Siehe dazu die „Leipziger Zeitung" 1883, Wissenschaftliche Beilage, No. 65, 66. Gezeichnet B. E—t.

Digitized by Google

Frage, ob Goethe sich nicht täuschte, als er zu Eckermann sprach: „Ich weiß sehr wohl, daß unsere hiesigen älteren Schauspieler manches von mir gelernt haben, aber im eigentlichen Sinne kann ich doch nur Wolff meinen Schüler nennen“ [27]). Freilich berichtete Genast, er habe als darstellender Künstler nicht in den Rahmen des Leipziger Ensembles gepaßt, weil er selbst „lauter Poësie“, seine Mitspieler aber „lauter Prosa“ seien. Trotzdem ist Wolff nie recht innerlich ein Schüler Goethes, jedenfalls nicht seine Kreatur geworden; er entfremdete sich dem Meister in späteren Jahren. Als Graf Brühl Wolff und seine Gattin nach Berlin berief, schrieb Goethe an Zelter: „Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich zuzueignen versucht, besser und vortheilhafter ist es, sie sich selbst zu bilden. Wäre ich so jung wie Brühl, so sollte mir kein Huhn auf's Theater, das ich nicht selber ausgebrütet hätte.“ Dieses Wort ist bezeichnend für Goethes Schule. Ein solcher Grundsatz war geeignet, künstlerische Individualitäten zu vernichten, denen nicht die Kraft des Willens mitgegeben war, sich Geltung zu verschaffen. Wolff konnte unter Goethes Leitung zum Ebenbilde Tassos werden, weil er zufällig von der Natur in besonderem Maße für diese Rolle veranlagt war. Diese einzelne Thatsache schließt aber die Beobachtung eines Triebes zur Selbständigkeit in seinem künstlerischen Schaffen nicht aus. Tieck hätte bei seiner Abneigung gegen die deklamatorische Schule Wolff nicht nach Dresden berufen, wäre er unbedingt ihr Anhänger gewesen. Ein Brief vom 30. September 1824 sollte ihn als Darsteller und Regisseur dorthin ziehen, aber Wolff ging nach Berlin, wo die Anti-Goethesche Tendenz eine noch ausgesprochenere war. — In seiner Schrift „Bemerkungen zum Vortrag auf der Bühne“ [28]) empfiehlt er zwar in Goethes Sinne für Stimm- und Vortragsbildung die Lektüre der Chöre aus der „Braut von Messina“ — „nach solchen rhetorischen Uebungen versäume man aber nicht, sogleich ein gutes bürgerliches Schauspiel oder sogenanntes Conversationsstück zur Hand zu nehmen, und bestrebe sich, jede Rolle in ihrem Charakter zu lesen.“ Am geeignetsten für diesen Zweck hielt er die Stücke Lessings. Es ist also klar, daß Wolff vom Charakterstudium in einer deklamierten Versstragödie nichts hielt, sondern die schauspielerische Selbstentäußerung vom bürgerlichen Schauspiel oder dem Konversationsstück erwartete. In Wolff prägte sich eine Individualität von natürlicher Richtung aus, der sogar Reinhold in

Digitized by Google

seiner Schmähschrift gegen die Weimaraner Anerkennung zollt. Er betrachtet Wolff als eine selbständige Schauspielernatur und bedauert nur seine „Verbildung" durch Goethe: „Einzelne Rollen dieses jungen Mannes, als z. B. sein Tasso beweisen deutlich, was unter anderen Umständen aus diesem gebildeten Manne hätte werden können." Also selbst die Gestalt des Tasso ließ die Vermutung aufkommen, daß Wolff etwas mehr in sich trug, als die Regeln der Weimaraner Theater-Pädagogik. Wenn er sich zu einer Selbständigkeit durcharbeitete, die etwa 16 Jahre später vollendet ist, so wird diese Thatsache begreiflich erscheinen. — Ein Überblick seit dem Jahre 1791 lehrt, daß überhaupt manches urwüchsige Naturtalent in Weimar aufkam. Zu diesen gehörte Christiane Neumann, Goethes „Euphrosyne", der Schauspieler Voß, in welchem die Zeitkritik ein frisches, naturalistisches Talent sieht. Malcolmi, dessen Tochter Wolffs Gattin wurde, paßte absolut nicht in den Rahmen des klassischen Trauerspiels, weil er nicht deklamieren konnte. Die berühmte Jagemann verursachte Goethe viel Ärger, weil sie sich gegen das Drillen in Wort und Geste auflehnte. Nur langsam wuchs sie wie Graff, der erste Wallenstein, in Goethes Schule hinein, der endlich auch Genast freundlich gegenüberstand, obwohl er selbst als Darsteller des Lustspiels weniger mit ihr zu schaffen hatte[29]). Was diese Schauspieler und Goethes Lieblingssänger Wolff ins Breite wirkten, das war: die Poesie der Schauspielkunst. Ihr Geist lagerte sich wie ein Duft über die Natürlichkeit der darstellenden Kunst. Er hat mit dem Ideal der Antike nichts zu thun und schützt die Bühne vor dem rohen Naturalismus; er ist der Ausdruck für die positive Errungenschaft der Goetheschen Reaktion. Sie verlor ihren Einfluß, als Goethe die Theorie der bildenden Künste im strengsten Sinne auf die Bühne übertrug; da wandte sich die theatralische Praxis von ihm ab und ließ den größten Idealisten der deutschen Schauspielkunst auf einsamer Höhe zurück.

Die Theatergeschichte sieht in der Entwicklung der Weimarer Schule ein vollkommenes Zusammenwirken Goethes und Schillers[30]). Auf ihre ästhetischen Ansichten und ihre praktische Thätigkeit gründet sich diese Anschauung. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Schillers Idealismus auch seine Stellung zur Schauspielkunst bedingte, aber bis zur Verleugnung der Wahrheit durch das Prinzip des Schönen ist er Goethe nicht gefolgt. Hier stehen sich nicht Schiller, der

Digitized by Google

Idealist, und Goethe, der Realist, gegenüber — das Verhältnis ist fast ein umgekehrtes und erklärt sich zunächst schon aus der Entwicklung beider Dichternaturen. Diese Thatsache rechtfertigt die Verschiedenheit ihrer Ansichten über das Temperament der Schauspielkunst, welches einen so wesentlichen Einfluß auf ihre Wahrheit nimmt: Goethe behandelte sie schließlich als bildender Künstler und erblickte seine Aufgabe in der Erzielung schöner, aber kalter Wirkungen der darstellenden Kunst. Schiller dagegen war und blieb der enthusiastische Stürmer im Banne des ersten Eindruckes, den er in Mannheim empfing, als ihn von der Bühne herab der heiße Atem seiner Jugenddramen anwehte. Damals trat Schiller mit Iffland, Beil und Beck in Verkehr. Iffland schreibt über das Verhältnis der letzteren zu unserem Dichter: „Da er auch zugleich an dem Ergehen beider Künstler herzlichen Antheil nahm, so lebten sie in den Gesprächen über Kunst, Charakter, Lebensplan und Menschenschicksale unvergeßliche Tage“ [31]). Wurde Goethe den Schauspielern ein Meister, so blieb ihnen Schiller ein Freund, der ihre Kunst praktisch studierte und ihre Welt des Scheines so innig mit der seinen verwob, daß er die Wahrheit der Dichtung nicht ohne die Wahrheit ihrer Darstellung denken konnte. Schillers Rolle war daher auf den Drillproben der Weimarer Bühne eine mehr passive, und mit keinem Zeugnis ist zu beweisen, daß er Goethes Rekrutenübung im Jambentakt gebilligt habe; schreibt er doch sogar einmal an Körner: „Der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht und oft geniert er den Ausdruck.“ Er mußte die Versprache in klassicierender Monotonie erstarren sehen, während ihn selbst es drängte, Schröder als Darsteller Wallensteins nach Weimar zu berufen.

Dieser Plan legt eine Erläuterung des Unterschiedes nahe, welcher die Bühnensprache im Sinne Schillers und Goethes betrifft. Selbst die Schauspielkunst unserer Tage zeigt ihn noch deutlich: Man findet oft einen deklamierenden Faust; vielleicht einen pathetischen, aber nie einen deklamierenden Wallenstein. Deklamation bedeutet hier die Schönrednerei nach Prinzipien, Pathos jedoch die Manier eines Schauspielers. Mögen ihre Wirkungen sich ähneln, die Ursachen sind theoretisch sehr verschieden: Natürliche Schauspieler von großem Ruf deklamieren den Faust, weil sie den Wohllaut Goethescher Verse in dieser Rolle höher achten als die Wahrheit. Ein solcher Faustdarsteller ist Schönredner im

Digitized by Google

Studierzimmer wie am Arme Gretchens, ohne jede Charakteristik. Er ist nur möglich, wenn die Kritik sich auf den Boden der Goetheschen Ästhetik stellt; nimmt sie jedoch die natürliche Empfindung zum Maßstab, so wird sie dulden, daß die grüblerische Stimmung schon im ersten Monolog gelegentlich den Vers zerreiße, und verlangen, daß die Sprache Fausts mit dem Beginn der Gretchenhandlung die ganze Skala der Leidenschaften lebenswahr behandle statt mit der hohlen Virtuosität des Deklamators. Die natürliche Auffassung des Faust ist auch heute durchaus noch keine allgemeine, aber die Kritik läßt neben ihr das Prinzip der Deklamation bestehen*), während sie die Schillerschen Helden von diesem Zugeständnis ausschließt. In den Gestalten seiner Dramen will die Ästhetik nur Menschen sehen, wie Schiller sie selbst sich vorstellte. Kein anderes Zeugnis kennzeichnet so deutlich seinen Geschmack als die Absicht, Schröder nach Weimar zu rufen.

Im ersten Rausche des Erfolges fand Schiller wohl an den Übertreibungen der Bühne Gefallen, bald aber lenkte er in ruhigere Bahnen ein. Seine Briefe[32]) beweisen die Entschiedenheit, mit welcher er die Natürlichkeit der darstellenden Kunst forderte. Die Realistik Ifflands als Franz Moor erhielt in einem Brief vom 17. Januar 1782 Schillers Beifall; er schreibt an Dalberg: „Dieses einige gestehe ich E. E. daß die Rolle Franzens, die ich für die Schwerste erkenne, als solche über meine Erwartung (welche nicht gering war) in den wichtigsten Punkten vortrefflich gelang." Zwei Jahre später urteilte er über Ifflands Lear, seine Darstellung sei ein Ganzes, keine Grimasse, keine Bewegung des unbedeutendsten Muskels strafe den anderen Lügen — „nichts erinnert uns, daß dieser Lear der Franz Moor sei, den wir zwei Monat vorher mit schaudernder Bewunderung anstaunten" **)[33]). Auch als Lear war Iffland von ergreifender Natürlichkeit. Dalberg erklärte sogar im Protokoll vom 7. Sept. 1784: „Der Beifall entkräftet die über diese Rolle zu fällende Kritik." Die Gegenüberstellung beider Rollen in Schillers Urteil beweist jedoch, daß Ifflands Lear eine künstlerisch abgeklärtere Leistung war als sein Franz Moor. Der Dichter begann also das Maß des Darstellers zu schätzen. In

*) Dies geschieht noch heut im Sinne Goethes, wenngleich er speziell über die darstellerische Aufgabe der Rolle Fausts sich nie geäußert hat.

**) Auf welche „Räuber"-Aufführung Schiller hier besonderen Bezug nimmt, ist unbekannt.

Digitized by Google

späteren Jahren aber, als Iffland zum zweiten Male nach Weimar kam, rühmt er ihn im Lustspiel, während er an Goethe schreibt: „In edeln, ernstern und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalcül und Besonnenheit. Hier ist er immer bedeutend, planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir, für die Tragödie, kaum eine poetische Stimmung geben können." Auf dem Kothurne des klassicistischen Dramas war Iffland weniger natürlich; dieser Brief Schillers aber läßt erkennen, daß er die früher gerühmte Wahrheit des Schauspielers auch in edlen Charakteren zu sehen wünschte, denn Schiller versteht hier unter „poetischer Stimmung" nichts Anderes, als die völlige Überzeugung durch die Wiedergabe einer Rolle. — Einsicht und Vorliebe für die Sprache der Natur geben sich auch in Schillers Briefen über Schröder und Fr. Ferd. Fleck mit beredten Worten kund. Als er Schröder hatte den „Nathan" lesen hören, schrieb er mit Entzücken über seine Einfachheit an Goethe *). Wie den Gründer der Hamburger Schule, so versuchte er auch, den genialsten seiner Schüler nach Weimar zu ziehen. Drei Briefe **) an Goethe lassen diese Absicht erkennen, aber Fleck gehörte ebenso wenig mehr in den Rahmen dieser Bühne wie Schröder und später Iffland.

Schiller berücksichtigte in seinen Jenenser Vorlesungen über Ästhetik (1792/93) auch die Schauspielkunst. Er bekämpfte auf dem Katheder das schlimmste Übel, welches der platte Naturalismus gezeitigt hatte: die ausschließliche Hervorkehrung der subjektiven Individualität und kam zu derselben Maxime, die Goethe nach Ifflands Erscheinen in Weimar aufstellte: Der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt ausbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. Man kann aber nicht sagen, daß Schiller diese Maxime auf dem Wege der „philosophischen Spekulation" fand ***). Er dankte sie vielmehr seiner Erfahrung, die er nur

*) 1. Aug. 1801.

**) 19. Nov. 1800. 12. Dez. 1800. 29. Juni 1801.

***) Julius Wahle, „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung", Weimar 1892, S. 100.

Digitized by Google

in den Vorlesungen verarbeitete. Dasselbe geschah in der Abhandlung „Über Anmuth und Würde". Auch sie fordert Wahrheit und Schönheit der Darstellung. Schönheit aber bedeutet in dieser Schrift nichts als die Anmut der Natürlichkeit. „Er soll zuerst dafür sorgen," heißt es vom Schauspieler, „daß die Menschheit an ihm selbst zur Zeitigung komme, und dann soll er hingehen und (wenn es sonst sein Beruf ist) sie auf der Schaubühne repräsentiren."

Weder Goethes noch Schillers theoretische Untersuchungen führen neue Gesichtspunkte herbei; die Kenntnis vom Wesen der Schauspielkunst erscheint mit der Wirksamkeit Lessings und seiner Schüler abgeschlossen. Dem Hamburger Dramaturgen steht in praktischer Hinsicht Schiller viel näher als Goethe. Der Weimarer Diktator trat von außen an die Schauspieler heran und zwang ihnen vorgefaßte Ideen auf, während Schiller von innen heraus ein mitfühlender Berater des darstellenden Künstlers wurde. Viel eher könnte man von Goethe sagen, daß seine Theorie aus philosophischer Spekulation hervorging. — Wie wenig Schiller mit Goethes Absichten übereinstimmte, läßt sein ablehnendes Verhalten gegen die Wiederbelebung der französischen Dramatik deutlich erkennen. Diese Abneigung gründet sich auf ein Urteil über das Trauerspiel der Franzosen, „wo wir selten oder nie die leidende Natur zu Gesicht bekommen *), sondern meistens nur den kalten, declamatorischen Poeten oder auch den auf Stelzen gehenden Comödianten sehen". Nur ungern nahm Schiller die Übersetzung französischer Muster vor[33b]). Dem Wunsche Karl Augusts, nicht seiner Überzeugung folgend, ging er Goethe in dieser Thätigkeit zur Hand. Die Übersetzung aus dem Französischen erleichterte Goethes Reaktion, weil sie dem Prinzip des Schönen auch in der Darstellungskunst Vorschub leistete. Schiller jedoch förderte als Dramaturg Pathos und Plastik der französischen Schule nicht, sondern überließ es jedem frischen Naturell, sich zwanglos in den Dienst der Kunst zu stellen, soweit es mit der Objektivität der Rolle nicht in Zwiespalt kam.

„Die besten Bühnen Deutschlands sind in zwey Hauptparteyen getheilt; die eine folgt der reinen Flamme, die von Berlin aus noch immer freundlich flimmert, die andere geht verblendet

*) Schiller in der Abhandlung „Über das Pathetische".

dem Irrlicht nach, das von Weimar aus den Wanderer neckt," heißt es in Reinholds Schrift gegen die Goethesche Schule. Süddeutschland, besonders Wien, folgte seiner Reaktion bis an die Grenze ihrer dritten Entwicklungsphase. Berlin aber nahm ebensowenig als Leipzig an dieser Entwicklung teil. Es ist nun so auffallender, daß die Schauspielkunst der preußischen Hauptstadt von dem Einfluß der Weimarer Schule unberührt blieb, als das französische Theater sich dort am längsten gehalten hatte. Der Austausch des fremden Stiles gegen Natur und Wahrheit hatte sich in Berlin schneller vollzogen als an jedem anderen Ort. Man muß bedenken, daß nach dem siebenjährigen Kriege unter Friedrich II. das französische Theater in dieselbe Blüte trat, die es vorher besaß. Es ist nicht richtig, dem großen König eine geistige Müdigkeit anzudichten, welche ihn hinderte, dem Aufschwung der deutschen Kunst zu folgen. Er schenkte der italienischen Oper sein volles Interesse, und noch am 22. April 1776 wurde das französische Schauspielhaus am Gendarmenmarkt mit Corneilles „Polieukt" eröffnet. Die Truppen Kochs, Döbbelins und Seylers mußten zurückstehen; selbst die Einführung Shakespeares, welche an Leistungen Schröders und Brockmanns in Berlin theatralische Ereignisse zeitigte, kamen gegen einen Geschmack nicht auf, der zum blinden Vorurteil geworden war [34]).

Im übrigen Deutschland war die Autorität der Franzosen schon seit den Tagen der „Hamburgischen Dramaturgie" erschüttert. Ihre Wirkung verstärkte Herders Kritik der Schlegelschen Batteux-Übersetzung (1769)*). Diese Recension stürzte die Anschauungen des französischen Ästhetikers. Wie stark Herder seine Ansichten über die dramatische Kunst in Mitleidenschaft zog, geht aus Chr. F. Weißes und K. W. Ramlers Briefwechsel hervor**). Weiße legt dem Herderschen Angriff auf Batteux dieselbe Wichtigkeit bei, wie der Polemik Lessings gegen den Geist der französischen Dramatik. Dieser zeitgenössische Eindruck ist von großer Wichtigkeit, denn er läßt erkennen, wie tief sich Herders Einfluß auf die Entwicklung der dramatischen Kunst fühlbar machte.

Schon in Riga erregte die Mendische Truppe Herders Interesse. In einem Brief an Scheffner***) sprach er die Idee aus,

*) Batteux siehe oben Kap. II.

**) Herrigs Archiv 1887, 79 pag. 188.

***) Joh. George Scheffner, Königsberg 1736—1820, preuß. Kriegsrat,

Digitized by Google

sich über die „Fehler der theatralischen Gesellschaft in Tragödien" zu äußern; auch unter den „Planen" vom Jahre 1766 ist von „Gesprächen über das Theater" die Rede. Leider sind diese Schriften ausgeblieben, aber trotzdem arbeitete Herder am Werden der natürlichen Schauspielkunst mit. Er studierte Lessings „Dramaturgie" und Sonnenfels' „Briefe über die Wiener Schaubühne". Das Jahr 1769 führte ihn nach Paris, wo er auch dem Theater sein Interesse schenkte. Es mag sein, daß Herders Gedanken über Statuen und Gemälde, wie sein Biograph Haym sagt, ihn auch vor die Schaubühne begleiteten, aber im Verkehr mit Diderot hat er die Dumesnil, Arnould, Molé und Lekain gewiß so betrachten gelernt wie Schröder die Größen der Pariser Bühne. Das ist die notwendige Konsequenz seiner Forderungen an die dramatische Kunst. Auch Herder will „menschliche", nicht „Standes"-Charaktere auf der Bühne sehen, er verurteilt die „gallische Zopftragödie" und bekennt sich zu Shakespeare, wenn auch nicht in so bestimmter Weise wie Lessing. Die Kritik an Batteux aber verdiente, schärfer ins Auge gefaßt zu werden, da sie die Stellung Herders zwischen dem französischen und germanischen Geschmack klarer in ihrer Neigung zu Shakespeare erkennen läßt.

In den siebenziger Jahren begannen die Fürsten, an ihrer Spitze der Kaiser, die Selbständigkeit der deutschen Kunst anzuerkennen und zu achten. Überall wichen die französischen Schauspieler zurück, in Berlin zuletzt, wenn man von dem späteren aber flüchtigen Besuch einer französischen Gesellschaft in Wien (1781) absieht. Als ständiger Sitz der Franzosen erreichte die Berliner Bühne das höchste Alter; erst der bayrische Erbfolgekrieg führte die Auflösung ihrer Truppe am Gendarmenmarkt herbei. Mit dem Ausgang der siebenziger Jahre endet die künstlerische Fremdherrschaft auf der deutschen Bühne; allerdings kehrten die Franzosen dahin wieder zurück, aber ihr Erscheinen unter Napoleon hatte nicht die künstlerische Bedeutung des Auftretens von Gesellschaften, welche der deutsche Geschmack freiwillig geworben hatte. Das neue Jahrhundert ließ französische wie andere Bühnengäste einer fertigen und selbständigen Kunst in Deutschland gegenübertreten.

---

gab zahlreiche Gedichtsammlungen heraus und war 1767/68 bei der Königsberger „Gelehrten und politischen Zeitung" als Kritiker des Theaters thätig.

Digitized by Google

1778 erfolgte die Auflösung des französischen Theaters am Gendarmenmarkt. Döbbelin aber hielt sich in der preußischen Hauptstadt trotz der drohenden Kriegszeit und wagte sich an die höchsten Aufgaben. Er war früher schon im Jahre 1764 nach Berlin gekommen. Damals pflegte er das wilde Spiel, welches der Charakter von Haupt- und Staatsaktionen mit sich brachte. Devrient erklärt als das wohlthätige Resultat dieser Manier die Abschaffung der Stegreifburleske in Norddeutschland, weil Döbbelin selbst den Harlekin auf der Berliner Bühne „niedergedonnert" habe. — K. W. Ramler, der seit 1745 in Berlin weilte, sorgte für die Verbesserung des Vortrags, damals jedoch in derselben Weise wie Goethe später in Weimar, so daß die Unnatur nur in eine andere umgebildet wurde. — Nach Kochs Tode (1775) kehrte Döbbelin zurück und blieb dann endgiltig in Berlin. Er selbst blieb ein unnatürlicher Schauspieler, aber an seiner Truppe, aus welcher schon im Anfang Namen wie Brückner, Mecour, Unzelmann hervorragen, war der Wandel der deutschen Schauspielkunst nicht spurlos vorübergegangen. Shakespeare gewann auch die Berliner Bühne; Schröder und Brockmann gaben ihr den Stil der Natürlichkeit. Dazu kam, daß der glückliche Verlauf des bayrischen Erbfolgekrieges die Bedingungen für die Entfaltung der Kunst besserte. In Berlin waren sie um so günstiger, als Friedrich Wilhelm II., in seinem Kunstgeschmack durchaus deutsch, der von seinem Vorgänger verschmähten Bühne ganz besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Er rief das Berliner Nationaltheater am 5. Dec. 1786 ins Leben. Döbbelin wurde den Professoren Engel und Ramler als Regisseur unterstellt, während jene beiden die artistische Oberleitung übernahmen. Realismus und Idealismus reichten somit einander die Hand, aber diese wohlthätige Verquickung war nicht von langer Dauer. Ramler zog sich bald zurück. Um so freier allerdings konnte die Berliner Bühne ihre Natürlichkeit entfalten. Als dann auch bald Döbbelin pensioniert wurde, trat Fleck an seine Stelle, ein frischer Sproß der Ackermann-Schröderschen Schule*). — An Engel aber sollte es sich erweisen, daß reiches Wissen und feiner Geschmack ohne praktische Routine tote Gaben eines Bühnenleiters sind. Er genoß kein Vertrauen, verlor den Respekt der Untergebenen und mußte 1794 von seinem Posten abtreten. Er

*) Als Schauspieler gehörte er der Berliner Bühne schon seit 1783 an.

Digitized by Google

machte einem Größeren Platz, von dessen Antrittstage, dem 14 Nov. 1796, die eigentliche Blütezeit der Berliner Nationalbühne datiert: es war Iffland!

Das Berliner „Nationaltheater" wurde jetzt die tonangebende Bühne Deutschlands. Iffland bewirkte eine geistvolle Verschmelzung der Hamburger und Weimarer Schule; seine vornehmsten Helfer waren: Fleck, Friedrike Unzelmann, Beschort, Mattausch, Reinwald und Gern. Das harmonische Zusammenspiel dieses Ensembles war ein Verdienst Ifflands, welches vor und nach ihm oft erworben wurde, aber die Thatsache, daß er Schauspieler vom ersten Fache zur Darstellung kleiner Rollen vermochte, zeugt von so imponierender Gewalt über den Körper eines Kunstinstitutes, wie sie in neuerer Zeit nur ein Fürst wieder besessen hat: Georg II. von Meiningen. Es handelt sich hier um eine geistige Gewalt, welche die Größe zu überzeugen vermag, daß sie sich dem Ganzen zuliebe unterordne. Eine Bühne, wo dieser Kunstsinn herrscht, erhebt sich auf den Gipfelpunkt schauspielerischer Intelligenz; er geht im Angesicht des zwanzigsten Jahrhunderts mit jedem Jahre mehr verloren.

Das Genre, welchem Iffland sein Hauptinteresse schenkte, war das bürgerliche Schauspiel. Als Resultat dieser Pflege stellte sich eine natürliche Sprechweise des Berliner Nationaltheaters ein. Sie übertrug sich auch auf die hohe Tragödie. Charakteristisch z. B. war das Verfahren der Unzelmann, welche sich ihre jambischen Rollen wie Prosa, ohne Absatz der Verse schreiben ließ, damit das Auge sie nicht verführe, die rhythmischen Abteilungen als Hemmnis des natürlichen Redeflusses zu empfinden. Trotzdem war sie wie die Anderen weit entfernt von plattem Ausdruck. Was die Berliner Schauspieler dem Rhythmus zugestanden, nennt Devrient einmal schön und treffend den — Rededuft. Freilich darf man einen Brief Schillers an Körner nicht übergehen, in dem es heißt: „Madame Unzelmann spielt Maria Stuart mit Zartheit und großem Verstande, ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und tragischen Styl wünschen. Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das ist Ifflands Schule und es mag in Berlin allgemein Ton sein. Da wo die Natur graciös und edel ist, wie bei Mad. Un-

Digitized by Google

zelmann, mag man sich's gern gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau gesehen haben." Wie verträgt sich dieser Vorwurf mit der Behauptung in Tiecks „Dramaturgischen Blättern", Iffland habe die Annäherung der deutschen Bühne an die französische Manier betrieben? Man sieht, wie schwer es der historischen Kritik gemacht ist, in solchen Fällen die Wahrheit zu finden. Oft geschieht es, daß selbst so vollwichtige Meinungen widersprechender Art auch nur Zufallswirkungen der flüchtigen Schauspielkunst ihre Entstehung verdanken. Auch spielt die Individualität einzelner Darsteller eine große Rolle: Ihr starker Eindruck scheint in einem Urteil die Anschauung des Ästhetikers völlig aufzuheben, und doch handelt es sich nur um die Macht der persönlichen Einwirkung. Schillers Brief wendet sich im Grunde doch nur gegen den rohen Naturalismus, er läßt der „gracisen Natur" auch in diesem Schreiben ein Recht der Äußerung. — Das zeitgenössische Urteil schließt um die Wende des Jahrhunderts viel Widersprüche in sich, weil die Rückkehr zu Lessing sich naturgemäß nicht mit einem Schlage bestimmt und klar in den Tendenzen der deutschen Bühne aussprach. So konnte es geschehen, daß Iffland von Schiller naturalistischer Bestrebungen geziehen wurde und anderseits in Tieck einen höchst einseitigen Kritiker fand, der seine Absicht, die Natur zu fördern, ganz verkannte*). Lessings „idealisierter Naturalismus" mußte sich erst wieder herausschälen. Dies geschah im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts.

Schon äußerlich beweist das reiche Repertoir, welches Iffland dem Berliner Nationaltheater schenkte, daß er die Verschmelzung des Schönen und Wahren suchte. Um die Sprache zu veredeln, gab er ebenso wie Goethe die französischen Klassiker. Shakespeare mußte dann wiederum dem Pathos ein Gegengewicht leisten, und fernerhin bot das Repertoir, welches Devrient auf das Genaueste zusammengestellt hat **), in buntem Wechsel litterarisch wichtige Erscheinungen, unter denen Z. Werners „Weihe der Kraft" und „Söhne des Thales", die Schicksalsdramen wie Müllners „Schuld" u. a. hervorragen.

---

*) Auch Tiecks „Dramaturgische Blätter", 1825/26 erschienen, greifen auf diese Zeit zurück.

**) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd. 289 ff.

Digitized by Google

Iffland wurde als Regisseur ein bedeutender Erzieher des damals heranwachsenden Schauspielergeschlechts. Devrient nennt die stattliche Zahl seiner Schüler*). Selbst Talente wie Fleck und die junge Düring, nachmalige Stich-Crelinger, entzogen sich seinem Einfluß nicht. — Ifflands Gastspielreisen erweiterten die Schule des idealisierten Naturalismus. Seit dem Jahre 1801 führte ihn sein Weg auch mehrmals nach Wien. Das Burgtheater, welches anfangs gegen die schnell erblühende norddeutsche Bühne zurückblieb, erhob sich seit dem Beginn dieses Jahrhunderts zu bewundernswerter Selbständigkeit des Stiles. Nirgends prägte sich seine Spaltung in den Ton der klassischen Tragödie und den bürgerlichen Ton so scharf aus wie an dieser Bühne. Der erstere nahm ein wenig mehr pathetische Färbung an als der norddeutsche Geschmack gut heißt, während der Konversationston durch Schreyvogel jene Natürlichkeit erhielt, die, wenn heut auch erreicht, mustergiltig bis auf unsere Tage geblieben ist.

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts hob die klassische Epoche der deutschen Schauspielkunst an. In dieser Zeit erreichte Lessings Werk erst seine eigentliche Bedeutung und Lebendigkeit. Vollendet hat es sich im Wirken Ifflands und Ludwig Tiecks [35]). Der Dresdener Dramaturg beschwor die Wogen des Pathos, welche die Deklamation bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts schlug. Nicht etwa, daß nach dieser Zeit alles Pathos verschwunden wäre, aber es verlor seine Stilberechtigung und tauchte nur wieder als Manier einzelner Schauspieler auf, die sich gefielen, ihre Sprache in lyrischer Empfindung schwellen zu lassen. Tieck wandte sich besonders gegen die Wiener Schule, deren Anhänger „sich in die Brust werfen, wenn sie Verse sprechen" — so heißt es in den „Dramaturgischen Blättern" **). In diesem Werk vollzieht sich die theoretische Rückkehr der deutschen Schauspielkunst zu Lessing: Tieck bekämpft die Deklamation, welche „der Kunst und Natur gleich fern stehe", und sucht die Mitte zwischen dem Idealismus und Naturalismus. Das musikalische Deklamieren widerstrebt der Wahrheit; wenn die künstlerische Behandlung der Rede ihre Natürlichkeit aufhebt, so kann von Charakter-Darstellung, von wahrer Steigerung, von Heraushebung oder Fallenlassen dieser

*) „Geschichte der Schauspielkunst", III. Bd., S. 300 f.
**) Leipzig 1825/26.

Digitized by Google

oder jener Stelle nicht mehr die Rede sein. Dagegen sagt Tieck von dem rohen Naturalisten: „Viel haben wir von diesen dürren Reduern leiden müssen, die natürlich zu sein meinen, wenn sie trivial sind und gewichtige Worte und große Gedanken gleichsam unter sich wegwerfen, immerdar den Zusammenhang zerreißen und den Sinn zerstückeln, und jede Erhebung Schwulst, und die Würde und Majestät Unnatur nennen. Jene Hochtrabenden, Schwülstigen sind oft im Drama selbst kopirt und lächerlich gemacht worden, selten nur diese Verehrer der dürftigen Natur, die es nicht weniger verdienen." Den richtigen Vortrag in der Tragödie bestimmt Tieck nach folgendem Grundsatz: „Der Rhythmus der Conversationssprache müßte wol die Basis auch des Trauerspiels sein und bleiben" — der entscheidende Satz in seiner Theorie des Vortrags! Tieck verwirft das Virtuosentum des einzelnen Künstlers und dringt mit erneuerter Entschiedenheit auf ein natürliches Zusammenspiel, worauf die echte Kunst der „Menschendarstellung" beruhe. Er mahnt von neuem an die germanische Verwandtschaft mit den Engländern und fordert ihre Nachahmung in Deutschland. „Zu der Vollendung eines deutschen Schauspielers zu gelangen, ist freilich unendlich schwerer, als ein großer französischer Tragödienspieler zu werden: sowie denn die Aufgabe auch eine viel höhere ist, ein Gedicht im Sinne Shakspeare's*) oder Goethes zu schreiben, als eine Tragödie in einer manierirten Beschränktheit." Tieck greift in die Zeit der altenglischen Schauspielkunst zurück und rühmt die Schauspieler Burbadge und Allen: „Dieses rasche, lebendige, ganz naturgemäße Spiel, dieser richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nüancen zuläßt und möglich macht, trug und hob die Produktionen Shakspeare's und seiner Zeitgenossen; in dieser Weise waren Burbadge und Allen groß, sowie späterhin Betterton, bis zu Garrick hinab." Das VI. Kapitel dieses Buches ergiebt die Thatsache, daß Tieck vom Einflusse Corneilles und Racines auf die englische Schauspielkunst nichts weiß, denn „von Betterton bis zu Garrick" herrschte die „reine" Natur nicht, sie kam in Garrick erst wieder zur Reife. Aber der Kreislauf ihrer Entwicklung findet einen treffenden Ausdruck in Tiecks Urteil über Schröders kunstgeschichtliche Mission: „Für die Bühnendarstellung gründete Schröder's Talent eine ächte deutsche

*) Tieck schreibt nicht Shakespeare.

Digitized by Google

Schule, die keine andere sein konnte, als jene oben angedeutete altenglische."

Seit der Rückkehr zu Lessing hat diese Schule im Geschmack unserer Nation untilgbare Wurzeln gefaßt.

„Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Im Sinne dieses Spruches besteht die Lehre des Hamburger Dramaturgen fort, und zwar in der Weise, daß „Kunst" lediglich das Maß an der „Natur" bedeutet. Die deutsche Schauspielkunst hat von Lessing ihre dauernde Grundstimmung erhalten. Die einseitige Kunst des französischen Pathos so wenig wie der flache oder polternde Naturalismus sind noch als Stilgattung möglich, und die Kritik verwirft beide am einzelnen Darsteller als Manier. Der „idealisierte Naturalismus" ist der große Kunststil in Dichtung und Darstellung, zu welchem der Geschmack unserer Nation nach kurzen Epochen jeweilig „modern" genannter Richtungen immer zurückkehren wird. Diese Notwendigkeit liegt in der Natur unseres künstlerischen Empfindens, welche Tieck mit tiefer Erkenntnis schildert:

„Dies feste Bestehen auf Wahrheit und Natur, diese Freude am großartigen Schmerz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Convenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden läßt, dieses mit einem ernsten Streben zu einer ächten und tiefsinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeutung aufgefaßt, unsere wahre deutsche Natur."

Digitized by Google

Litteratur.

Einleitung.

1) Descartes, Sur les passions de l'âme. Amsterdam 1650.

2) Locke, Essay concerning human understanding. London 1690.

Kapitel I.

1) Boileau, L'art poëtique. Paris 1674.

2) H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886. (Kap. III.)

3) H. Clairon, Mémoires. Paris 1799, 1822.

4a) Voltaire, Oeuvres. Ausgabe: Paris 1784/5, für Racine Bd. 26. S. 96.

b) H. Clairon s. o. N. 3 für Corneille.

c) Grimarest, Traité du récitatif etc. Paris 1707, für beide.

5) P. Corneille. Oeuvres diverses. Amsterdam 1740 (V. Bd.).

6) H. v. Stein s. o. N. 2. S. 25.

7) P. Corneille s. o. N. 5. Bd. V. S. 487.

8) J. L. Legaulois, Sieur de Grimarest, La vie de Molière. Paris (Amsterdam) 1705. Deutsch: Leben des weltberühmten Comödiant Molière, beschrieben von M. de Grimarest, aus dem Französischen übersetzt. Augsburg 1711.

9) Grimarest, Traité du récitatif. Paris 1707, Rotterdam 1740.

10) Nach Quérard, La France littéraire.

11) Genaueres: I. Bd. Kap. 7, 8.

12) Lemazurier, La Galerie historique des acteurs du théâtre français. Paris 1810. Bd. I. S. 39.

13) H. Lucas, Histoire philosophique et littéraire du théâtre français. Paris 1862.

14) S. o. N. 9.

Kapitel II.

1a) Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

b) S. o. Kap. I, N. 2.

c) Serbaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Straßburg 1887.

d) Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1888.

2) Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771: „Notiz poëtischer Neuigkeiten", I. Abschnitt: Theoretische und historische Schriften über die Dichtkunst" — Anfang.

Digitized by Google

3) Horaz, De arte poëtica.

4) Cicero, De oratore.

5) Quintilianus, Institutiones oratoriae.

6) Dubos, Dissertation sur les représentations théâtrales des anciens. Paris 1719.

7) Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746. Vorwort.

8) Dubos, Les réflexions critiques sur la poësie ou la peinture. Paris 1719.

9) S. o. N. 7.

10) Batteux, Les cours de belles lettres. Paris 1747.

11) Gottsched, Auszug aus des Herren Batteux' Schönen Künsten ꝛc. Leipzig 1754. S. 194/5.

12a) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin 1785. I. Theil.

b) Einführung S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

13) Fr. Muncker, Mendelssohn, ADB.

14) Moses Mendelssohn, Briefe die neueste Litteratur betreffend. 85. Brief, Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, ed. G. B. Mendelssohn. Leipzig 1844. Bd. IV, 1. Theil. S. 26 ff.

15) Rémond de Sainte Albine, Le comédien. Paris 1747.

16) Marmontel, Artikel déclamation der Encyclopédie française.

17a) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, Kap. IV, S. 239.

b) Dortselbst S. 128 ff.

18) Erich Schmidt, Lessing und Diderot. Gegenwart 1882. N. 9—10.

19) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, I. Kap. S. 122.

Kapitel III.

1) S. o. Kap. I, Nr. 13, Bd. I, S. 167.

2) S. o. Kap. I, N. 8.

3) S. o. Kap. I, N. 13, Bd. I, S. 63, 64.

4) Über die Italiener in Paris schreibt J. A. J. Desboulmiers, Histoire du théâtre italien jusqu'à l'année 1769.

5) Sticotti, Garrick ou les acteurs anglais. Paris 1769. S. 42.

6) S. o. Kap. I, N. 12, S. 406.

7) F. Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke. Frankfurt a. M. 1880. S. 324 ff.

8) S. o. Kap. I, Nr. 9.

9) S. o. Kap. II, N. 12a, II. Theil, 33. Brief, S. 74 der Edition 1844.

10) S. o. Einleitung, N. 1.

11) S. o. Kap. II, N. 12, S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

12) S. o. N. 11. Art. 34, 43, 112, 113.

13) Descartes, Tractatus de homine. 1660. Kap. II: quomodo moveatur haec machina.

14) Home Lord of Kames, Elements of criticism. 1762. Deutsch: Grundsätze der Kritik, her. v. J. J. Engel u. Meinhard 1772.

Digitized by Google

15) D. Hume, On the passions, 1742, gehörig z. d. Essays and treatises on several subjects.

16) Wolff, Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen. Halle 1752. § 213—19.

17) Diderot, Observations, Correspondence littéraire, ed. p. Garnier frères, Paris.

17a) S. o. N. 5.

18) S. o. Kap. II, N. 8.

19) S. o. Kap. II, N. 16.

20) S. o. Kap. I, N. 12, 13. Dazu Ch. Gueullette, La comédie française. Paris 1881.

21) Percy Fitzgerald, The Romance of the english stage. London 1874. — Doran, Annals of the english stage from Betterton to Ed. Kean. London 1887. — H. Barton Baker, The London stage from 1576 to 1888. London 1889.

22) Mad. de Staël, De l'Allemagne. Ed. Paris 1882. Kap. 27: De la déclamation. S. 326.

Kapitel IV.

1) S. o. Kap. I, N. 8. S. 44 f. und d'Hannetaire (J. N. Servandoni), Observation sur l'etat du comédien 1764 (war nicht aufzutreiben), nach den Editionen 1774—1801: Observations sur l'art du comédien. (Dasselbe.) Ed. 1774 S. 9 (über d'Hannetaire siehe: Quérard, Dictionaire des ouvr. anon. III. col. 614).

2) Quellen für Baron; 2 b—f für das théâtre français überhaupt.

a) George Wink (Wink) (siehe diesen: Quérard, La France littéraire), Lettre à Mylord ××× sur Baron et Demoiselle Le Couvreur. Paris 1730.

b) Dorat, La déclamation théatrale in den Poësies de Dorat, Genf 1777, oder in den Oeuvres choisies. Paris 1844.

c) Lemazurier, s. o. Kap. I, N. 12.

d) Lucas, s. o. Kap. I, N. 13.

e) Gueullette, s. o. Kap. III, Nr. 20.

f) Copin, Histoire des comédiens de la troupe de Molière. Paris 1886.

3) S. o. N. 2 b, chant I. Dazu J. J. Engels Mimik. Ed. 1844. II. Theil. 27. Br. S. 25.

4) Ludovico Riccoboni, Pensées sur la déclamation. Paris 1737. Francesco Riccoboni, L'art du théâtre. Paris 1750.

5) S. o. Kap. II, N. 15.

6) S. o. N. 2b.

7) S. o. N. 1.

8) S. o. Kap. III, N. 19.

9) Lemazurier, Bd. I, S. 278 ff.

10) Dortselbst S. 47.

11) S. o. Kap. II, N. 16.

Digitized by Google

12) Quellen für die äußere Geschichte der Riccoboni:

a) L. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe. Paris 1740.

b) Gottschedś Bücherſaal. Leipzig 1745. Bd. I, St. 3. N. 6. S. 264 ff.

c) Leſſings Theatraliſche Bibliothek. Berlin 1754. II. St.

d) S. o. Kap. III, N. 4. Bd. III, S. 241 f.

e) Eſchenburgs Beiſpielſammlung zur Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften. Berlin—Stettin 1789. Bd. III, S. 87.

13) S. o. N. 12a, S. 134 ff.

14) Genaueres über den italieniſchen Naturalismus: ſ. o. Kap. II, N. 8, S. 444 ff. und 447 f.

15) S. o. N. 12a, S. 29.

16) S. o. Kap. III, N. 4, IV. Bd. S. 216.

17) Dortſelbſt Bd. V, S. 468.

18) S. o. N. 12b.

18a) Dortſelbſt.

19) L. Riccoboni, Histoire du théâtre italien, im Anhang: Del' arte rappresentativa. 1728.

20) S. o. N. 12b, VI. Band 4. St.

21) S. o. N. 12e.

22) S. o. N. 1, S. 285.

23) S. o. Kap. III, N. 4, V. Bd. S. 496.

24) Joſeph Kürſchner, Die erſte theatraliſche Akademie. Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal 1876, N. 32—39.

25) Reichards Gothaiſcher Theaterkalender 1779. Nachrichten von einer deutſchen Schauſpieler-Akademie. (Aus den Tagebüchern dieſer Akademie gezogen.)

26) G. E. Leſſing, Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart 1750, IV. St. N. 1.

27) S. o. N. 12a, S. 134 f.

28) S. o. Kap. III, N. 19.

29) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

30) Fr. Riccoboni, L'art du théâtre. Vorwort.

31) G. E. Leſſing, Der Schauſpieler nach Rémond de Sainte Albine, in den Beiträgen zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters (im Auszug).

32) Correspondence littéraire. Ed. Garnier frères, Paris 1877, Bd. I, S. 111 ff. u. 398.

33) J. Kürſchner, Konrad Eckhofs Leben u. Wirken. Wien, Peſt, Leipzig 1872.

34) H. Uhde, Conrad Eckhof, in R. Gottſchalls Neuem Plutarch 1876.

35) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

Kapitel V.

1) Ludwig Fulda, Die Gegner der zweiten ſchleſiſchen Schule. (Kürſchners D. N. L. 39.)

2) K. v. Reinhardtſtöttner, Zur Geſchichte des Jeſuitendramas in München. (Jahrbuch für Münchener Geſchichte III, S. 53—174.)

Digitized by Google

3) K. Trautmann: Jahrbuch für Münchener Geschichte II, S. 185—334.

4) Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus et observationibus quibusdam de arte comic. Auctore P. Francisc. Lang Societatis Jesu etc. Mon. 1727. Vergl. P. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten: Euphorion II, S. 283.

5) Fr. Ch. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin, Stettin 1784. IV. Bd. S. 560, 562, 564 ff.

6) Vgl. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863. S. 174.

7) Beyträge zu einer Schul- und Erziehungs-Geschichte in Baiern. München 1778. S. 59, 60.

8) Goethes Tagebücher. (Weimar 1887.) I, S. 149.

9) J. Bidermann, Ludi theatrales. München 1666. I. Praemonitio, S. 17. p. (††)2a.

10) J. Geffcken: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte III, S. 1 ff.

11) L. Geiger, Berlin 1688—1840. Berlin 1892. I, S. 254 ff.

12) S. o. Cap. II, N. 1 d.

13) Fr. Joh. Freiherr v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeit. Leipzig 1881.

14) J. Chr. Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst. Leipzig 1730.

15) S. o. N. 14, 2. Aufl. 1737, II. Theil, X. Hptst. § 31, S. 687 ff.

16) (Lefaucheur), Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste. Paris 1657 und öfter.

17) Hédelin abbé d'Aubignac, La prâtique du théatre. Paris 1657.

18) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 286.

19) S. o. N. 14 S. 10 ff. der Ed. 1737.

20) S. o. Cap. II, N. 11, S. 197.

20a) Gottsched, [S. o. Kap II, Nr. 11 S. 197.] ... Leipz. 1754.

21) Gottsched, Ausführliche Redekunst. Leipzig 1736.

22) J. J. Bodmer, Kritische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern 1743. — Zum zweiten Male abgedruckt: Leben und Thaten Der Welt berichtigten und besten Commedianten unser Zeit. Anderer Theil v. Daniel Wolffgang Meyern. 1744.

23) S. o. Cap. IV, N. 34, S. 134—135.

23a) Th. W. H. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

24) S. o. Nr. 23, S. 146.

25) S. o. Cap. II, N. 1a, S. 165.

26) S. o. Nr. 20a, S. 184.

27) Joh. v. Antoniewicz, Joh. El. Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften. D. L. D. 26, S. CLX—CLXII.

28) Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie.

29) In Gottscheds Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. VIII, S. 297 ff. Leipzig 1742: Chr. Mylius, Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der

Digitized by Google

Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben.

30) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 280, 283.

31) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 248.

32) Gottscheds Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poësie und Beredtsamkeit, IV, S. 466 ff. Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne.

33) S. O. N. 32, IV, S. 624—51.

34) Joh. El. Schlegels Werke, dritter Theil, herausgegeben von Joh. Heinr. Schlegeln. Kopenhagen, Leipzig. 1764. S. 83.

35) J. v. Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne 1767/69, i. d. Gesammelten Werken 1784 Bd. V, VI. der 8. Brief. Vgl. jetzt A. Sauer, Wiener Neudrucke, Bd. VII.

36) Hamburger Unterhaltungen. (Juli 1768) VI, S. 78 f.

Kapitel VI.

1a) Colley Cibber, Apology for his Life, with an historical View of the Stage during his own Time. London 1740 und 1756.

b) Aaron Hill, Essay on the art of acting. London 1745.

c) Th. Davies, Leben von David Garrick, deutsch Leipzig 1782.

d) Percy Fitzgerald, The Romance of the english stage. London 1874.

e) Dr. Doran, Annals of the english stage from Th. Betterton to Ed. Kean. London 1887.

f) Barton Baker, The London stage from 1576 to 1888. London 1888.

2) S. o. N. 1 f, I. Bd. Kap. IX.

3) S. o. N. 1 a, Kap. XVI.

4) S. o. N. 1 a, c, d, e, f.

5) S. o. N. 1 e, S. 397.

6) S. o. N. 1 c, Kap. XIII.

7) G. Chr. Lichtenberg, Briefe aus England, im „deutschen Museum" 1776 und 78.

8) S. o. N. 1 a.

9) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 75.

10) S. o. N. 1 c, II. Kap. S. 53.

11) Erich Schmidt, Lessing, II, 1. Bd. S. 76.

12) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 72.

13) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 311.

14) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 314.

15) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 74 und 75.

16) S. o. N. 7.

17) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 217.

18) Berlinische privileg. Staats- und gelehrte Zeitung, 76. Stück, 1754.

Digitized by Google

19) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 215.
20) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 216.
21) Quellen für Diderot:
a) Mad. de Vandeul, Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de feu M. Diderot. Paris 1787.
b) Diderot, M. Grimm u. a., Correspondence littéraire, IX. Bd., Edit. Garnier frères. Paris 1877.
c) Rosenkranz, Diderots Leben und Werke. Leipzig 1866.
d) Edmond Scherer, Diderot Etude. Paris 1880.
22) S. o. Kap. IV, N. 2 b—e.
23) Poësies de Dorat, I. Bd. Genf 1777
oder: Oeuvres choisies de M. Dorat, II. Bd. Paris 1786.
24 a) 'Discours de la poësie dramatique' (Der Familienvater).
b) 'Dorval und ich', 3 Unterredungen (Der natürliche Sohn).
25) Noverre, am Schluß der 'Lettres sur la danse et les ballets'. Lyon 1760.
26) Paradoxe sur le comédien, Oeuvres complets de Diderot, VIII. Bd. Paris 1875. S. 398.
27) Chr. Mylius, Versuch, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sei: In G. E. Lessings Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters. 1750.
28) Bei Hempel XIX S. 714.
29) S. o. N. 21 b, S. 134 ff.
30) S. o. N. 26, Bd. VIII.
31) S. o. Kap. IV, N. 1.
32) S. o. N. 21 b, Suite et fin des observations de M. Diderot etc., M. Grimms Schlußbemerkung.

Kapitel VII.

1) Quellen zur allgemeinen Kenntnis Lessings als Dramaturgen:
a) Gervais, Lessing als Dramaturg. Hohensteiner Programm 1858.
b) Th. W. Danzel und G. E. Guhrauer, Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke, 2. Auflage. Berlin 1880/81.
c) Erich Schmidt, Lessing. Berlin 1884—92.
2) S. o. Kap. V, N. 13.
3) Quellen zur allgemeinen Orientierung auf der deutschen Bühne:
a) Chr. Aug. von Bertram, Ueber die Kochische Schauspielergesellschaft. Leipzig 1772.
b) S. o. Kap. IV, N. 25.
c) C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin, Stettin 1781.
d) Hagemeister, Dramaturgisches Wochenblatt für Berlin und Deutschland. Berlin 1792.
e) Schütze, Hamburger Theatergeschichte. Hamburg 1794.
f) Chr. Aug. v. Bertram, Litteratur- und Theaterzeitung. Berlin 1778—84.

Digitized by Google

Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Berlin 1785—87.

Annalen des Theaters. Berlin 1788—97.

g) Böttiger, Briefe über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland. Altona 1798.

h) Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig 1818.

i) F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg 1819 und 1823.

k) Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847,

l) Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 1848—74.

m) A. E. Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. I. Theil 1877, II. Theil 1878.

n) S. o. N. 2.

o) B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg, Leipzig 1890/94.

p) Hans Devrient, Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Hamburg, Leipzig 1895.

4) Hempel XX_2 S. 3 f.

5) S. o. N. 1 b, I. Bd. S. 166 f.

6) Hempel XI_2 S. 853.

7) Loebell, G. E. Lessing, S. 283.

8) S. o. N. 4.

9) Theatralische Bibliothek. 1. Stück 1754.

10) Hempel XI_2 S. 851 ff.

11) S. o. N. 1 c, I. Bd. S. 268.

12) Hempel XVIII S. 272.

13) Die Gegenwart, Bd. XXI, N. 9.

14) Hempel XI_2 S. 691 ff.

15) S. o. N. 6.

16) Hempel VIII S. 197, Brief an Herrn A **.

17) Hempel XIX S. 639.

18) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 140.

19) S. o. N. 18.

20 a) Friedrich Nicolais Leben und litterarischer Nachlaß (ed. Göckingk) Berlin 1820. S. 73 ff. S. 76 Anmerkung: über die verfrühte Feier des Jubiläums.

b) S. o. N. 3 m, I. Theil, S. 165. (Der Club wurde später Freitagsclub genannt.)

21) S. o. N. 1 a.

22) S. o. N. 1 b, II. Bd. S. 99 der II. Auflage. Berlin 1881.

23) S. o. Kap. II, N. 1 d, S. 277.

24) Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes, I. Bd. 5 Stück. Leipzig 1745.

25) S. o. N. 13.

26) Neuestes aus dem Reiche des Verstandes und Witzes. Jahrgang 1751.

27) S. o. Kap. IV N. 24.

Digitized by Google

28) S. o. N. 3 p.
29) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 324 f.
30) S. o. Kap. IV, N. 12 c und N. 26.
31) S. o. Kap. IV, N. 33 und 34.
32 a) Neue Berliner Monatsschrift, XXIV. Bd. Juli 1810.
b) Moses Mendelssohns gesammelte Schriften, IV. Bd. I. Teil S. 26 ff. Leipzig 1844.
33 a) Fr. Schröter u. Rich. Thiele, Kommentierte Ausgabe der „Hamburger Dramaturgie". Halle 1877—78.
b) W. Kosack, Materialien zu Lessings Hamburger Dramaturgie. (Herrigs Archiv 1873. 51, S. 33—78).
34) L. Eckhardt, Lessing, ein Vortrag: „Athenäum". Hamburg 1864.

Kapitel VIII.

1) Zur allgemeinen Orientierung über Schröder: S. o. N. 3 *i* und o.
2) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. Kap. 5 und 7.
3) J. Fr. Schink, Ueber Brockmanns Hamlet. Berlin 1778.
4) Aug. W. Iffland, Mannheimer Almanach für's Theater, S. 165. Berlin 1808.
4 b) S. o. N. 3 *i*, I. Bd. S. 337 f.
5) Aug. W. Iffland, Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen. Gotha 1785.
6 a) H. v. Schellheim, Wienerische Dramaturgie. Wien 1775.
b) Joh. Heinr. Fr. Müller, Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne. Wien 1776.
c) S. o. Kap. IV, N. 25, Fragment einer Geschichte der Wiener Schaubühne von einem Unbekannten. (Von Reichard als „genau und zuverlässig" herausgegeben.) Gotha 1776.
d) Jos. Fr. Schink, Dramaturgische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien. Wien 1783.
e) Schlager, Ueber das alte Wiener Hoftheater. Wien 1851.
7) J. v. Sonnenfels, Selbstbiographie. Wien 1778.
Franz Kopetzky, Joseph und Franz von Sonnenfels. Wien 1882.
K. v. Görner, Der Hanswurststreit in Wien und J. von Sonnenfels. Wien 1884.
8) August Sauer, Wiener Neudrucke, N. 7. Wien 1884.
9 a) Vergl. das wörtliche Citat o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 56 f.
b) C. Duncker, Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor. Berlin 1859.
c) W. Koffka, Iffland und Dahlberg. Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen zusammengestellt. Leipzig 1865.

Digitized by Google

d) Aug. W. Iffland, Ueber meine theatralische Laufbahn, herg. v. Hugo Holstein: dtsch. Litt. D. 24. (Erster Druck Leipzig 1798.)

Zur allgemeinen Geschichte des Mannheimer National-Theaters:

O. H. v. Gemmingens, Mannheimer Dramaturgie. 1780.

Tagebuch der Mannheimer Schaubühne (herg. von Trierweiler) bespricht die Aufführungen vom 2. Okt. 1785 bis 26. Aug. 1788.

A. Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim 1879.

10) Madame de Staël, 'De l'Allemagne', Kap. 27. Paris 1810.

11) Aug. W. Ifflands Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin, Jahrgang 1808, S. 34 ff., Jahrgang 1809, S. 80 ff., Jahrgang 1811, S. 1 ff., Jahrgang 1812, S. 1 ff.

12) Rheinische Beyträge zur Gelehrsamkeit, X. Heft 1781, S. 304 ff.

13) Übersetzt von Chr. H. Reichel. Koppenhagen u. Leipzig 1785.

Ferner abgedruckt in W. A. O. Reichards Theaterjournal, 10. 13. 14. 15. 22. Stück.

14) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, 32. Bd. 1. Stück, S. 99 ff. Leipzig 1786.

15) S. o. N. 11.

16) S. o. N. 9 c, S. 385.

17) Karl Schröder, J. J. Engel. Schwerin 1897.

18) W. A. O. Reichards Selbstbiographie, herg. von H. Uhde. Stuttgart 1877.

18b) R. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775–1779. Theatergeschichtliche Forschungen IX. Hamburg 1894.

19) Fr. Grandaur, Chronik des königlichen Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878.

20) Das Weimarische Theater. In der Goethe-Ausgabe von J. G. Cotta, 35. Bd. Leipzig 1858. S. 340.

21) Gödeke, IV. Bd. S. 509. (Max Koch.)

22) S. o. N. 21 zuerst S. 529, dann S. 519.

23) S. o. N. 20, S. 342.

24) Joh. Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, I. Theil Weimar 1837. S. 155, II. Ausgabe.

25) Briefwechsel zwischen Genast und Zelter, I. 185.

26) Zeitung für die elegante Welt, N. 13. 1883.

27) Max Martersteig, Pius Alexander Wolff. Leipzig 1879.

28) Karl von Holtei, Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Litterattur, I. Bd. Heft 1.

29) Ed. Genast, Aus dem Leben eines alten Schauspielers. Leipzig 1862.

30) Über das Zusammenwirken Goethes und Schillers handelt Ph. Manning, Idealismus und Realismus in der Schauspielkunst. Baseler Dissertation 1892.

31) S. o. N. 11, Jahrgang 1808, S. 96.

32) Friedrich von Schillers Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas. Stuttgart, Leipzig, Berlin 1892–96.

Digitized by Google

33) Göckingks Journal von und für Deutschland 1784, 2, 263.
33 b) Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891.
34) S. o. Kap. VII, N. 3 c, d, f, m.
N. Genée, Ifflands Berliner Theaterleitung. Berlin 1896.
35) Quellen für Ludwig Tieck:
Ludwig Tieck, Briefe über Shakespear (!) 1800.
L. Tieck, Das altenglische Theater. 1811.
L. Tieck, Die Anfänge des deutschen Theaters. 1817.
L. Tieck, Phantasus. Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen. Berlin 1812—17.
L. Tieck, Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne. Breslau 1825/26.
N. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1851.
H. Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897.

Nachträge und Berichtigungen:

1) La Mimographie ou idées d'une honnête femme pour la Réformation du Théâtre National. Amsterdam 1770.

2) A Lecture on Mimicry. Von einem Unbekannten. London 1777.

N. 1 und 2 bieten keine neuen Gesichtspunkte.

3) In Aug. W. Ifflands Almanach für Theater u. Theaterfreunde, Berlin 1807, 1808, 1809, 1811, 1812 ist noch besonders zu verweisen auf die Aufsätze: „Ueber die Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne", 1807, S. 50 ff. „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne", 1807, S. 87 ff. „Ueber den Vortrag in der höheren Tragödie", 1807, S. 139 ff. „Ueber körperliche Beredtsamkeit", 1808, S. 34 ff, Fortsetzung: 1809, S. 66 ff.

4) Ifflands theoretische Schriften wurden nach seinem Tode gesammelt: A. W. Ifflands Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde. Berlin 1815.

5) „Neue deutsche Dramaturgie". Von einem Unbekannten. Altona 1798. Bietet in ihrem theoretischen Teil nichts Neues.

6) G. Waniek, Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit. Leipzig 1897. Gottscheds Verhältnis zum deutschen Theater ist auch in diesem Werk ohne besondere Rücksicht auf die Schauspielkunst behandelt.

7) Kap. II, N. 12 a muß heißen: J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin I. Teil 1782, II. Teil 1785.

8) Kap. III, N. 14 muß heißen: Home Lord of Kames, Elements of criticism. 1762. Übersetzt von Meinhard, Grundsätze der Kritik. Hg. v. J. J. Engel u. Chr. Garve 1772.

Digitized by Google

Register.

A.

Ackermann, Konrad Ernſt, 60. 96. 112. 121. 128. 129. 131. 142. 113. 196.
— Dorothea, 129. 143.
— Charlotte 129. 143.
Addiſon, 77. 78.
D'Allainval (Wink, Winck ps.), 33. 35.
Allen, 200.
Antoniewicz, A. von, 63. 64.
Ariſtoteles, 123. 124.
Armand, 36.
Arnould, 195.
Ayrenhof, 146.

B.

Babo, 181.
Baker, 72. 79. 81. 83. 84.
Balicourt, 85.
Baron, 20. 32—36. 38. 40. 44. 48. 61. 72. 74. 84. 85. 86. 132. 165.
Batteux, 9—15. 17. 18. 19. 24. 32. 45. 46. 58. 61. 119. 194. 195.
Beaubourg, 85.
Beaumarchais, 86.
Beck, 127. 144. 164. 165. 166. 180. 190.
Becket, 80.
Beil, 127. 144. 155. 159. 160. 163. 164. 165. 174. 180.
Bernardon, 153.
Bernini, 138.
Beſchort, 197.
Betterton, 72. 73. 74. 78. 80. 200.
Bielefeld, von, 112.
Bieſter, 113.
Bode, 88. 113. 180.
Bodmer 60.
Boek, 129.
Böttiger, 183.
Boileau, 45. 67.
Booth, 72. 73. 74. 79. 80.
Borchers, 143.
Bouhours, 94.
Boxberger, 99.
Braitmaier, 54. 119.
Brandes, 180.
Brawe, 148.
Brockmann, 143. 164. 177. 194. 196. 199.
Brückner, 96. 115. 116. 196.
Brühl, 188.
Brumois, 64.
Le Brun, 12.
Bucher, 51.
Burbadge, 200.

C.

Cahuſac, 88. 120.
Cheſterfield, 82.
Cronegk, 134.
Cibber, 72—75. 78. 79. 83.
Cicero, 11. 56. 58. 97.
Clairon, 7. 38. 48. 49. 85. 89. 90. 174.
Coquelin, 93.
Corneille, 7. 8. 9. 20. 27. 31. 32. 34. 36. 37. 40. 44. 57. 72. 73. 85. 89. 93. 117. 119. 194. 200.
Le Couvreur (Lecouvreur), 34. 36. 40. 85.

D.

Dalberg, Freiherr von, 127. 155—158. 161—164. 166—169. 172. 174. 179. 180. 191.
Danzel, 61. 98. 99 130.
Davies, 81.
Deskartes (Carteſius), 1. 13. 24. 25. 26.
Devrient, Eduard, 59. 96. 114. 115. 126. 128. 142. 144. 154. 156. 179. 180. 181. 197. 198. 199.
— Ludwig, 82.
Diderot, 4. 17. 20. 28. 40. 71. 76. 84—94. 100. 106. 108. 114. 119. 121. 123. 124. 140. 145. 178. 179. 183. 185.
Dingelſtedt, 127.
Döbbelin, 128. 194. 196.
Dogget, 79.
Doran, 82. 83.
Dorat, 34. 36. 40. 85. 91. 130. 178.
Dubos, 9—12. 14—19. 24. 28. 29. 30. 32. 37. 46. 67. 97. 119.
Duclos, 85.
Dufreſne, 85.
Dumeſnil, 195.
Duncker, 156.
Düring (Stich-Crelinger), 199.

E.

Eberhard, 170. 172.
Eckenberg, 53. 109. 111.

Digitized by Google

Eckermann, 186. 188.
Eggert, 183.
Ekhof, 22. 32. 35. 41. 45. 49. 60. 63. 66. 67. 69. 96. 113. 115. 126—130. 132—137. 142. 143. 146. 148. 155. 156. 159. 164. 165. 174. 177. 178.
Engel, 13. 23. 24. 25. 113. 137. 159. 167. 169. 170. 172—177. 180. 184. 196.
Eschenburg, 39. 170.

F.

Le Faucheur (Lefaucheur), 56. 57.
Fleck, 36. 192. 196. 197. 199.
Franz I., 146.
Friedrich V., 63.
Friedrich II., der Große, 109—112. 179. 194.
Friedrich Wilhelm II., 112. 196.

G.

Garrick, 19. 21. 28. 61. 71—83. 89. 90. 148. 174. 178. 200.
Garve, 173.
Gellert, 31.
Gellius, Aulus, 57.
Genast, 186. 187. 189.
Georg II., 197.
Gern, 197.
Gorju, 8.
Gotter, 142. 163. 177. 180.
Gottsched, 4. 12. 15. 17. 37. 38. 45. 49. 50. 52—63. 67—71. 95. 96. 103. 107. 108. 111. 112. 115. 126. 128. 129. 147. 178.
Goethe, 15. 40. 51. 53. 82. 91. 93. 129. 168. 180—189. 191—194. 198. 200.
Göz (Götz), J. F. von, 172. 173.
Göze, 62.
Graff, 169.
Gruner, 186.

H.

D'Hannetaire, 34. 40. 91. 93. 94.
Hamilton, Emma, 83.
Haym, 195.
Hedelin d'Aubignac, 8. 56. 57. 64.
Hensel, 115. 122. 137.
Herder, 194. 195.
Herrig, 194.
Herrmann, Max, Vorwort.
Heydrich, 96.
Hildebrand, Freiherr v. Einsiedel, 184.
Hill, 74—78. 82.
Hilverding, 109. 146.
Hogarth, 82. 83. 99. 129. 130. 139.
Holberg, 31.
Houdar de la Motte, 107.
Home, Lord of Kames, 26. 171. 173. 174.
Horaz, 5. 7. 11. 170.
Hunne, 26. 171. 173.

I.

Iffland, 82. 127. 144. 145. 146. 155—158. 160—169. 171. 180—184. 186. 190. 191. 192. 197. 198. 199.
Irving, 84.

Jot.

Jagemann, 189.
Jaquet, Katharina, 146.
Jodin, 76. 85.
Joseph II., 37. 127. 146. 153. 154. 155. 195.

K.

Karl II., 72.
Karl August, 193.
Karl Eugen, 179.
Karl Theodor, 141.
Kean, 84.
Kemble, 84.
Koch, 112—116. 123. 128. 136. 194. 196.
Kosska, 156. 158. 165. 172.
König, Eva, 141.
Körner, Chr. Gottfr. 190. 197.
Kotzebue, 180.
Kurz, 153.
Kürschner, 41. 49. 126. 132.

L.

Lachmann, 109.
Lamprecht, 179.
Lang, 51. 148.
Laube, 127.
Lavater, 172. 173.
Lekain, 49. 85. 166. 174. 178. 195.
Lessing, Gotthold Ephraim, 4. 10. 13. 15. 17. 20. 24. 27. 31. 33. 40—49. 53. 55. 56. 61. 63. 65—71. 78. 81. 82. 86. 87. 94—119. 121—131. 131—135. 137—142. 145. 146. 148. 171. 173—186. 188. 193. 194. 195. 198. 201.
— Karl, 76. 98. 141.
Lichtenberg, 77. 80. 83.
Lillo, 114.
Lindau, 91.
Litzmann, 144. 145. 146.
Locke, 1. 16. 125.

Digitized by Google

Loebell, 98.
Löwen, 61. 66. 70. 113. 128—132.
Lohenstein, 54.
Lotheißen, 22.

M.

Macready, 84.
Malcolmi, 189.
Manteuffel, von, 68.
Marmontel, 14. 30. 34. 36. 88.
Maria Thereſia, 146.
Mattauſch, 179. 197.
Maximilian von Bayern, 155.
Mecour, 196.
Meinhard, 173.
Mende, 194.
Mendelsſohn, Moſes, 13. 14. 70. 76. 79. 113. 115. 116. 117. 119—122. 133. 135. 136. 137. 164. 176. 178.
Mercier, 91.
Meuſel, 172.
Meyer, F. L. W., 144. 145. 146. 148. 150.
— Regiſſeur in Mannheim, 155. 158. 162. 163. 164. 172. 181.
Michiels, 124.
Molé, 85. 145. 195.
Molière, 8. 19—23. 28. 31. 32. 40. 53. 91. 96.
Müller, Joh. H. Fr., 127.
Müllner, 198.
Muncker, 13. 100. 109. 152.
Mylius, 66. 87. 97. 98. 99. 113.

N.

Napoleon I., 195.
Neuber, Friederike Karoline, 4. 54. 56. 59—62. 95. 96. 146.
Neumann, Chriſtiane, 129. 189.
Nicolai, 51. 76. 109. 113. 115. 116. 117. 122. 123. 136. 137. 172. 178.
Nicolini, 111.
Nougaret, 91.
Noverre, 88.
La Nue, 115.

O. Vacat.

P.

Plautus, 96.
Polus, 57. 58.
Pope, L. 75.
Pouſſin, 12.
Prehauſer, 147. 153.

Q.

Quin, 83.
Quinault-Dufresne, 87.
Quintilian, 11.

R.

Racine, 7. 8. 9. 20. 27. 32. 34. 36. 37. 40. 44. 72. 73. 85. 89. 93. 184. 200.
Rahbeck, 167.
Ramler, 113. 178. 194. 196.
Reden-Esbeck, von, 95.
Redwitz, von, 182.
Reichard, 126. 166. 177. 178.
Reinecke, 143.
Reinhold, 186. 187. 188. 194.
Remond de Saint Albine, 14. 34. 45—49. 98. 102—109. 137.
Rennſchüh, 159. 160. 162. 163. 165.
Riccoboni, Francesco, 37. 38. 39. 41—49. 98. 99. 102. 103. 104. 106. 108. 130.
— Ludovico, 56. 62. 64. 67. 98. 166.
Richardſon, 114. 119.
Roscius, 56. 58. 97.
Rouſſeau, J. J., 52. 171.

S.

Sauer, 183.
Scheffner, 194.
Schiller, 5. 53. 69. 143. 181. 183. 184. 189. 190—193. 197.
Schink, 143. 170. 174—177. 179. 180.
Schlegel, Johann Elias, 57. 63—70. 98. 119. 121. 130. 131. 164. 176. 194.
— Johann Heinrich, 63. 69.
Schröder, Friedrich Ludwig, 34. 96. 127. 129. 142—146. 150. 153. 154. 155. 157. 159. 160. 165. 176. 177. 180. 183. 186. 191. 192. 194. 195. 196. 200.
— Sophie, 96. 129.
Schröter, 139.
Schubart, 51.
Schuch, 112. 114. 115. 128.
Sedaine, 149. 150.
de Seine, 85.
Seyler, 142. 174. 177. 194.
Shakeſpeare, 5. 10. 19. 20. 28. 31. 72. 73. 74. 89. 119. 121. 139. 140. 143. 144. 145. 154. 181. 187. 194. 195. 196. 198. 200.
Skott, 84.
Sonnenfels, Freiherr von, 37. 62. 66. 69. 70. 76. 146—153. 195.

Digitized by Google

Spieß, 181.
Stael, Madame de, 29. 156.
Steele, 77. 78.
Stein, von, 15. 17.
Steinwehr, von, 56.
Stephanie, 146. 148.
Stiotti, 21. 30. 67. 80. 89.
Stranitzky, 53. 153.
Straube, 68.
Stube, 60.
Le Sueur, 12.
Sulzer, 113. 169. 170. 171. 172.

T.

Talma, 93. 184. 186.
Tauenzien, von, 123.
Tempesta, 138.
Terenz, 96. 184.
Tetens, 173.
Thiele, 139.
Thomson, 75.
Tieck, 127. 188. 198—201.
Torring, 181.

U.

Uhde, 49.

V.

Vandeul, de, 86.
Velten, 52. 53.
Volard, 79. 85.
Voltaire, 76. 109. 112. 119. 134. 184.
Voß, 189.

W.

Wahle, 182. 192.
Werner, 198.
Weilen, von, 53.
Weise, 50. 51. 52.
Weiße, 172. 180.
Weißkern, 153.
Wieseld, 113.
Wilkes, 79.
Wolff, Pius Alexander, 12. 172. 186. 188. 189.
— Christian, 171.

X. Vacat.

Y. Vacat.

Z.

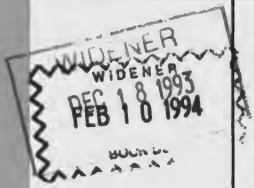
Zuckarini, 179.

Universitäts Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.

Digitized by Google

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 (617) 495-2413



Digitized by Google

Digitized by Google